



HELENA SPANJAARD

**CITA-CITA SENI LUKIS INDONESIA  
MODERN 1900-1995**

SEBUAH KREASI IDENTITAS KULTURAL NASIONAL



**CITA-CITA SENI LUKIS INDONESIA MODERN 1900 – 1995:**

**SEBUAH KREASI IDENTITAS KULTURAL NASIONAL**

**HELENA SPANJAARD**

**DISERTASI RIJKS UNIVERSITEIT LEIDEN**

**1998**

**Buku ini adalah merupakan karya terjemahan dari disertasi untuk memperoleh gelar doktor dari Dr. Helena Spanjaard di Universitas Leiden (1998)**

**Penerjemah:**

**Drs. Iswahyudi M. Hum**

## DAFTAR ISI

### PENDAHULUAN

- Empat Tahapan
- Orientalisme Belanda dan Nasionalisme Indonesia
- Kedudukan/posisi pengetahuan/ilmu
- Sirkuit Seni Indonesia
- Satu-satunya Titik Awal Penelitian Saya Sendiri

### I. SEJARAH AWAL: RADEN SALEH DAN DOKUMENTASI BARAT MENGENAI BUDAYA TIMUR

#### RADEN SALEH

- Pameran Kolonial
- Pegawai Pemerintah atau Seorang Seniman
- Pelukis Istana

### PARA PELUKIS DAN JURU GAMBAR EROPA YANG MENDOKUMENTASIKAN HINDIA BELANDA KITA

- Munculnya Arkeologi
- Komisi Reinwardt
- Lembaga *Bataviaasch Genootschap*
- Gambaran Ideal Barat mengenai Kekunoan Dunia Timur klasik.
- Penduduk Pribumi, Sebuah Obyek Studi yang Menarik

### II. SENI “MOOI INDIE” DAN SENI “AVANT-GARDE” DI HINDIA BELANDA (1900-1942).

## TIGA KATEGORI SENI LUKIS

- Seni “Mooi Indie”
- Modernisme
- Seni Tradisional

## LINGKUNGAN-LINGKUNGAN SENI

- Pameran dan Pelajaran Menggambar
- Gedung Lingkungan Seni Batavia
- Aktivitas Lingkungan Seni
- Museum

## SENI “AVANT-GARDE” KOLEKSI REGNAULT, 1935-1940

- Museum Pinjam-Pakai
- Cat dan Seni
- Pameran Pinjam-Pakai

## LEBIH DARI HANYA SEBUAH GEJALA BARAT DI DUNIA TIMUR?

- Kolonialisme dan Nasionalisme

## III. NASIONALISME YANG SEDANG TUMBUH: BARAT ATAU TIMUR

### PERGERAKAN NASIONALISTIS

- Pendidikan
- Soekarno dan PNI

### POLEMIK BUDAYA

- Pudjangga Baru
- Puisi
- Taman Siswa
- Polarisasi

## UPAYA MEMAJUKAN BUDAYA TIMUR

- Java Instituut
- Pendidikan Seni Kerajinan
- Museum Sono-Budoyo
- Bali
- Orientalisme
- Modernitas

## IV. PERSAGI DAN PERANAN SUDJOJONO

### PENDIRIAN PERSAGI

- Pelukis Sudjojono (1913-1986)
- Pameran tahun 1941

### TEORI SENI SUDJOJONO

- Pendidikan Menggambar Barat
- Budaya Jawa
- Basuki Abdullah

### PRAKTEK PERSAGI

### LAMPIRAN: ARTIKEL SUDJOJONO

- Seni Lukis Indonesia Sekarang dan di Masa Depan

## V. SENI UNTUK MENDUKUNG REVOLUSI

### PEPERANGAN DAN REVOLUSI

- Periode Pendudukan Jepang, 1942-1945
- Seni Untuk Mendukung Revolusi (1945-1950)

### SANGGAR-SANGGAR, SUMBER PERTUKARAN BUDAYA

- Debat Seni Indonesia: Sumardjo versus Sudjojono

- Realisme, Nasionalisme dan Marxisme

## VI. KONTROVERSI ANTARA YOGYAKARTA DAN BANDUNG

### AKADEMI YOGYAKARTA DAN AKADEMI BANDUNG

- ASRI dan Sebuah Ideal Seni Nasional
- Seni Indonesia di dalam Baju Jas Barat
- Keterasingan

### SENI UNTUK MENDUKUNG NASIONALISME

- Seni yang diabdikan untuk Sosial
- Seni Neo-“Mooi Indie”
- Koleksi Soekarno

### KREASI SEBUAH IDENTITAS INDONESIA

- Promosi Seni Nasional: Teori
- Sirkuit Budaya: Praktek
- Dokumentasi

### FUNGSI SENI MODERN DI ASIA

- Isolemen

### BANDUNG, LABORATORIUM BARAT?

- Ries Mulder
- Kurikulum
- Laboratorium
- Avant-Garde

## VII. SENI LUKIS INDONESIA KONTEMPORER (1965-1995): BACK TO THE ROOTS

## BACK TO THE ROOTS

- Indonesianisasi
- Turning West to go East
- Jurang Pemisah antara Seni Tinggi dengan Seni Rendah
- “Design” dan “Tukang”

## SPEKTRUM SENI KONTEMPORER

- Tiga Generasi
  1. Abstrak-Dekoratif
  2. Bentuk-Bentuk Realisme
  3. Avant-Garde Seni Rupa Baru

## IDENTITAS BUDAYA INDONESIA

- Heri Dono : Kepercayaan Terhadap Nilai-Nilai Tradisional
- Budaya Jawa: Seniman Sebagai Medium
- Modernisme dan Post-Modernisme
- Posisi Seni Indonesia Modern

## SIRKUIT SENI INDONESIA

- Kritik seni
- Sirkuit nasional
- Sirkuit internasional
- Neo-Kolonialisme

## KESIMPULAN

## RINGKASAN

- Ringkasan dalam bahasa Indonesia
- Ringkasan dalam bahasa Inggris

- Ringkasan dalam bahasa Belanda

DAFTAR PUSTAKA

LAMPIRAN

GAMBAR-GAMBAR

## PENDAHULUAN

Istilah “Seni lukis Indonesia” di dunia Barat memunculkan berbagai asosiasi stereotipe tertentu. Terutama di Belanda, “Seni lukis Indonesia” dengan cepat dihubungkan dengan seni lukis batik Yogyakarta yang ditujukan untuk para wisatawan (gambar 86) atau dengan seni lukis populer Bali yang berasal dari desa Ubud (gambar 87). Selain itu istilah “Seni lukis Indonesia” diasosiasikan dengan berbagai hal yang berbalut romantisme dan eksotisme dari masa kolonial. Dengan ini Hindia Belanda digambarkan dengan gunung-gunung berapi yang menjulang tinggi dan selalu tertutup kabut, hamparan sawah-sawah yang menghijau, pohon-pohon kelapa yang melambai-lambai dan para gadis Bali yang murah senyum (gambar 16, gambar 35).

Dalam hal ini di Indonesia sebenarnya terdapat sebuah bentuk seni lukis modern yang harus ditempatkan di dalam kader perkembangan internasional di bidang seni modern. Perkembangan seni lukis Indonesia modern ini terjadi di dalam konteks intelektual, kekotaan dan tergantung kepada hasil yang dicapai oleh nasionalisme yang sedang mengalami kebangkitan. Berbeda dengan seni Indonesia untuk kepentingan pariwisata dan seni kolonial maka bentuk seni lukis Indonesia modern ini sangat tidak dikenal di dunia Barat.

Penelitian saya pertama-tama ialah bertujuan untuk memperoleh informasi mengenai hal itu yang sampai sekarang ini masih menjadi sebuah pokok bahasan yang kurang jelas. Untuk memudahkan maka sejarah seni Barat melakukan penilaian mengenai seni non-Barat dengan menggunakan sebuah model hierarkhis dimana dipisahkan antara pusat (Barat) dan periferi (non-Barat). Kriteria sejarah seni yang diterapkan terhadap hal itu ditetapkan bersama dengan suatu gambaran dunia yang universal. Gambaran dunia ini berasal dari sebuah dugaan bahwa secara keseluruhan seni dapat dinilai berdasarkan sistem norma-norma yang bersifat absolut dan universal. Pada

kenyataannya terbukti bahwa sistem nilai-nilai ini berlandaskan sistem nilai-nilai Barat sehingga sistem nilai-nilai lainnya yaitu sistem nilai-nilai “non-Barat” dipaksa harus menyesuaikannya.

Berdasarkan opsi ini maka seni non-Barat modern seringkali dituding sebagai plagiat dan epigonisme. Sementara itu seni Timur tradisional yang pada umumnya dianggap positif masih saja selalu menimbulkan syak wasangka buruk dari orang-orang Barat apabila berhubungan dengan seni modern non-Barat.

Tujuan kedua dari penelitian saya terdiri dari model hierarkhis yang bersifat universal yang juga sering dipergunakan oleh banyak sejarawan seni. Dalam hal ini saya sama sekali tidak bermaksud untuk melakukan penilaian terhadap seni lukis modern Indonesia berdasarkan kriteria seni Barat modern. Saya memusatkan perhatian saya kepada dokumentasi dan analisa terhadap berbagai aliran terpenting dalam seni lukis Indonesia. Dengan melakukan seleksi ini saya mencoba untuk memberikan sebuah gambaran penjelasan secara se-representatif mungkin.

Hal ini tentunya tidak saya hilangkan hanya oleh karena saya seorang peneliti Barat yang bekerja menurut tradisi keilmuan Barat. Oleh karena itu sangat dimungkinkan bagi para kritikus seni Indonesia untuk membuat berbagai pilihan lain dari kriteria yang berbeda. Pada saat ini dunia internasional sedang sangat membutuhkan sebuah penulisan sejarah yang baru dimana kriteria seni yang bersifat lokal menggantikan ukuran-ukuran yang bersifat “universal” (Barat). Dengan ini maka model sejarah seni tradisional pusat dan pinggiran akan dapat dibalik.

Pada tahun 1984 sampai dengan tahun 1986 saya tinggal di Bandung dan selama itu saya sudah berkunjung ke berbagai akademi seni yang berada di Bandung (Jawa Barat), Jakarta (Jawa Barat) dan Yogyakarta (Jawa Tengah). Pada awalnya pada saat saya melakukan penelitian lapangan, saya mengikuti berbagai metode sejarah seni yang sudah lazim dipergunakan untuk melakukan

pengumpulan sumber-sumber data. Saya membuat dokumentasi rekaman video terhadap seniman secara perorangan satu persatu dan mencoba untuk memilah-milah bahan-bahan tersebut sesuai dengan gaya, isi dan tempat. Selama saya melakukan berbagai pembicaraan dengan para seniman Indonesia seringkali menghadapi permasalahan mengenai interpretasi terhadap hasil-hasil karya. Saya menjadi sadar akan sebuah kenyataan bahwa saya sebagai seorang peneliti Barat melihat seni Indonesia modern dari sudut pandang referensi Barat. Akan tetapi bagaimakah pendapat orang-orang Indonesia sendiri mengenai seni modern mereka?. Berdasarkan nilai-nilai dan norma-norma yang manakah seni itu dianggap bernilai tinggi atau sebaliknya?. Dari bahan-bahan sumber yang berhasil saya kumpulkan (rekaman video, wawancara, buku-buku literature berbahasa Indonesia) muncul berbagai interpretasi. Interpretasi-interpretasi ini terutama berkaitan dengan kontradiksi antara Barat dengan Timur dan pengaruh kultural dari kolonisasi dan dekolonisasi. Berdasarkan sumber-sumber tersebut diketahui bahwa hubungan antara seni lukis Indonesia modern dengan munculnya nasionalisme dan perkembangan identitas Indonesia tidak dapat dipisahkan.

Oleh karena itu pokok permasalahan utama dari penelitian saya akan difokuskan kepada peranan seni lukis Indonesia modern dalam pembentukan identitas kultural nasional dalam periode tahun 1900 – 1995. Identitas ini tidak bersifat tetap dan pasti. Ia akan selalu mengalami perubahan karakter sebagai cermin berbagai kejadian yang terjadi dalam masyarakat. Oleh karena itu saya juga memilih untuk melakukan sebuah pendekatan kontekstual terhadap permasalahan. Disamping dilakukan pembelajaran terhadap gaya yang terdapat pada obyek (analisa gaya), isi dan simbolis karya seni (ikonografi dan analisis ikonografi) dan pembelajaran terhadap kehidupan sang seniman (analisis biografi) juga dilakukan penempatan karya seni di dalam sebuah konteks sosial. Pada konteks sosial ini tidak hanya obyek saja yang penting melainkan organisasi sosial yang melingkupinya yaitu kebijaksanaan pemerintah, pendidikan seni, perdagangan seni dan lain sebagainya. Karya seni

juga tidak dapat lebih lama dipandang sebagai sebuah obyek estetis tanpa waktu yang mempunyai arti yang tidak dapat hilang. Karya seni ditempatkan di dalam sebuah situasi yang dapat berubah yang disebabkan oleh berbagai faktor yang saling mempengaruhi satu dengan lainnya yaitu pembuatnya, orang-orang yang melihat dan nilai-nilai serta norma-norma dari satu waktu dan tempat tertentu.<sup>1</sup> Seni lukis Indonesia modern dari sudut pandang lain selalu memberikan sumbangan terhadap pembentukan identitas kultural Indonesia.

#### - **Empat Tahapan**

Di bidang seni lukis Indonesia modern di Hindia Belanda dan Republik Indonesia sekarang ini dapat dibagi menjadi empat tahapan.<sup>2</sup> Selama tahapan pertama (1900-1942) bentuk-bentuk kesenian Barat maupun Timur didominasi oleh paham orientalisme seni “Mooi-Indie” (Bab I, II, III). Orientalisme ini didasarkan pada pembentukan gambaran kolonial terhadap dunia penduduk Timur yang eksotis dan “lain”. Meskipun pelukis Sudjojono (1913-1986) adalah seorang yang mempunyai sikap nasionalistis dan anti kolonial dengan menghidupkan seni lukis “Indonesia” akan tetapi tetap saja seni lukis akan terikat kepada kriteria Barat baik dalam hal gaya maupun isinya (Bab IV).<sup>3</sup> Selama fase kedua (1942-1950) banyak dilakukan propaganda oleh

---

<sup>1</sup> Untuk pendekatan ini lihat artikel M. Halbertsma dan K. Zijlmans, “New Art History”, dalam *Gesichtspunten, Kunstgeschiedehte heute*, Berlijn, 1995, hlm. 279-300. Juga dalam terbitan berbahasa Belanda . Halbertsma, M. dan Zijlmans, K. (red.), *Gezichtspunten, Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*. Nijmegen, 1993.

<sup>2</sup> Kata modern saya gunakan untuk menyebutkan seni lukis cat minyak yang diimport dari Barat. Kata modern disini dimaksudkan sebagai seni lukis yang bersifat individual, yang ditujukan kepada publik profane. Seni jenis ini sangat berbeda dengan seni lukis tradisional lama Bali (Kamasan) yang dibuat oleh para pelukis anonim yang diperintahkan oleh pihak istana atau pura.

<sup>3</sup> Pelukis Sudjojono di dalam pamflet-pamfletnya memang sudah memberikan semangat untuk merumuskan sebuah estetika Indonesia (Bab IV). Berbagai

orang-orang Indonesia untuk mewujudkan seni Indonesia dengan “identitas Indonesia” (Bab V). Perlawanan fisik untuk memperoleh kemerdekaan membentuk sebuah awal untuk sebuah isi yang bersifat nasional atau Indonesia akan tetapi diungkapkan dalam bentuk bahasa Barat. Sesudah dilakukan penyerahan kekuasaan secara resmi dari Belanda kepada Indonesia (29 Desember 1949) maka muncul sebuah situasi baru. Pada masa fase ketiga (1950-1965) berkembang berbagai macam aliran di dalam seni lukis Indonesia modern yang sebagian dari mereka lebih berorientasi nasional dan sebagian lainnya lebih berorientasi internasional (Bab VI). Seni Yogyakarta yang sudah disepakati bersama dan bersifat nasionalistis (realisme, ekspresionisme) membentuk sebuah kutub yang bertentangan dengan seni Bandung yang lebih berorientasi internasional, abstrak dan semi abstrak. Meskipun sekarang ini sudah terdapat keberagaman gaya yang lebih besar dibandingkan dengan sebelumnya akan tetapi seni Indonesia tradisional tidak mungkin dipergunakan sebagai sumber inspirasi. Gaya dan teknik yang terdapat pada seni lukis modern baik Bandung maupun Yogyakarta pada periode ini berdasarkan pada kriteria Barat yang bersifat formal.

Karakter Barat yang menjadi pertimbangan penting seni lukis mengalami perubahan selama fase keempat (1965-1995). Kurun waktu selama tigapuluh tahun yang lalu adalah merupakan sebuah penghubung dengan idiom seni Barat yang biasa diperhunakan sampai dengan tahun 1965 dengan bentuk-bentuk bahasa Timur tradisional (Bab VII). Perubahan ini disebabkan oleh berbagai macam hal. Penekanan terhadap penggunaan bentuk-bentuk yang tradisional, simbolis dan dekoratif adalah merupakan sebuah reaksi terhadap situasi politik. Sejak tahun 1942-1965 orang-orang Indonesia lebih banyak memproduksi seni figuratif. Kecenderungan seni ini bermanfaat untuk revolusi pembangunan Republik Indonesia yang pada tahun 1945

---

pernyataan teori seninya ditandai dengan karakter yang puitis dan literer. Tulisan yang enak dibaca ini dilihat secara formal tidak mempertajam seni Indonesia baru.

diproklamirkan oleh presiden Soekarno. Seni lukis pada periode ini secara finansial didukung oleh pemerintah republik. Sesudah terjadinya perubahan politik yang besar pada tahun 1965 dan mengantarkan presiden Suharto ke tampuk kekuasaan mengakibatkan seni yang berorientasi kepada aliran kiri dan sosial berada dalam situasi yang tidak disenangi. Sekarang sedang diupayakan untuk mencari cara penyelesaian lainnya untuk memberikan bentuk terhadap ideal nasionalistis dan identitas budaya Indonesia.<sup>4</sup> Para seniman Indonesia melakukan penelitian mengenai bentuk-bentuk lokal seni tradisional dan menggunakannya sebagai sumber inspirasi. Para pelopor di bidang ini ialah para seniman yang pada waktu berada di luar negeri (Amerika Serikat, Eropa, Jepang) sudah berkenalan dengan pengaruh seni tradisional non-Barat di dalam sirkuit modern dan internasional.

Adalah merupakan sebuah kenyataan bahwa proses “back to the roots” ini terjadi melalui para seniman yang paling banyak terpengaruh oleh “pem-Baratan” yang pada pandangan pertama tampak sebagai sebuah paradox. Perkembangan ini mendemitologisasi pemikiran kolonial Belanda mengenai “tradisi”. Para pendukung budaya Belanda selama periode antara tahun 1900 sampai dengan tahun 1942 menerapkan politik budaya dimana para pelukis Indonesia terus menerus selalu memperoleh tudingan bahwa mereka selalu diinspirasi oleh “tradisi”. Dalam hal ini yang dipakai sebagai contohnya ialah seni tradisional Bali. Orang-orang Belanda berpikiran bahwa para pelukis Indonesia modern seharusnya memperoleh pelajaran dari para tukang Indonesia untuk mencegah seni tradisional mengalami kemunduran. Pada kenyataannya para pelukis Indonesia modern justru membalikkan dirinya dari tradisi. Mereka ini sebagian besar terdiri dari kelompok elit yang mengenyam pendidikan Barat yang ingin menjadi “modern”, Tujuan mereka dihadapkan

---

<sup>4</sup> Schefold, R., “The Domestication of Culture, Nation Buildings and Ethnic Diversity in Indonesia”, *Bijdragen tot de Taal-, Land en Volkenkunde van Nederlandsch-Indie*, no. 154, Leiden, 1998, hlm. 79-100. Hooker, V.,(ed.), *Culture and Society in New Order Indonesia*, Oxford University Press, 1993.

dengan upaya yang dilakukan untuk mengejar keterbelakangan masyarakat dengan cara membebaskan diri dari tradisi-tradisi yang dari sudut pandang kaum orientalistis di Belanda justru sangat diidealkan. Di Hindia Belanda kolonial tidak terdapat pendidikan seni modern (kecuali akademi di Bandung), tidak terdapat museum untuk menyimpan hasil karya seni kontemporer dan tidak terdapat jurusan sejarah seni di tingkat pendidikan universitas.

Kultur politik Belanda yang konservatif berpengaruh penting untuk perkembangan seni Indonesia modern. Generasi pertama pelukis Indonesia adalah para pelukis otodidak yang terkemuka (Sudjojono, Hendra, Affandi). Contoh mereka terdiri dari para pelukis luar negeri kelas dua dan kelas tiga yang tinggal dan bekerja di Indonesia. Para pelukis generasi kedua merupakan hasil didikan dari akademi-akademi seni di Bandung dan Yogyakarta, Beberapa diantara mereka ini mempunyai kesempatan untuk tinggal di luar negeri dalam waktu yang lama (Srihadi, Sadali, Mochtar Apin, But Muchtar, Sidharta, Pirous). Dengan ini maka pintu-pintu baru sudah dibuka dan tercipta hubungan-hubungan internasional. Generasi muda pada masa sekarang ini tumbuh berkembang dalam sebuah iklim dimana berbagai hubungan internasional semakin menjadi lebih mudah untuk dilakukan (Adipurnomo, Eddie Hara, Heri Dono). Pada saat yang sama perhatian terhadap budaya sendiri menjadi semakin meningkat. Proses ini dipelopori dan dikawal oleh para seniman yang sudah berhasil meninggalkan budaya lokal mereka. Sikap menjauhkan diri dari latar belakang mereka menyebabkan para seniman ini memperoleh penilaian yang positif untuk tradisi-tradisi ketimurannya sendiri. Ideal politik budaya kolonial Belanda untuk menempatkan para seniman Indonesia dalam perannya sebagai seorang pekerja ternyata tidak pernah dapat diwujudkan. Dalam hal ini justru terjadi sebuah proses yang terbalik. Pelukis

avant-garde Indonesia sudah menjaga jarak yang cukup dengan budayanya sendiri untuk “menemukan kembali” hal itu dan melakukan interpretasi lagi.<sup>5</sup>

#### - **Orientalisme Belanda dan Nasionalisme Indonesia**

Berlawanan dengan situasi yang terdapat di beberapa negara Asia Tenggara lainnya (misalnya Thailand), seni lukis Indonesia modern sampai dengan tahun 1965 mengembangkan dirinya dengan tidak tergantung kepada seni lukis tradisional.<sup>6</sup> Bentuk paling penting dari seni lukis Indonesia tradisional ialah dapat ditemukan di pulau Bali. Di desa Kamasan yang berada di dekat Klungkung sampai dengan dasawarsa tahun tigapuluhan banyak diproduksi bahan-bahan kain untuk kepentingan ritual keagamaan Hindu.<sup>7</sup> Gambar-gambar pada kain ini terdiri dari versi Bali yang diambil dari epos-epos Hindu yang terkenal seperti halnya Mahabharata dan Ramayana. Kain-kain ini dahulu dipergunakan sebagai dekorasi dari pavilyun-pavilyun kuil atau candi. Pada dasawarsa tahun tigapuluhan di Bali muncul bentuk-bentuk seni lukis lokal yang dipicu oleh kehadiran para seniman luar negeri dan pariwisata yang mulai berkembang. Pada karya seni lukis yang berasal dari Ubud dan

---

<sup>5</sup> Di Indonesia untuk memanggil seseorang dapat dengan menggunakan nama depan atau nama belakangnya. Di dalam manuskrip ini saya menyebutkan nama seseorang seperti halnya yang sudah biasa dilakukan di Indonesia (kadang-kadang nama depannya, kadang-kadang nama belakangnya atau dua-duanya). Nama-nama pelukis dan penulis terdapat di dalam daftar nama. Dalam hubungannya dengan ejaan kata-kata bahasa Indonesia saya pada saat menyebutkan peristiwa dan kutipan-kutipan sejarah selalu menggunakan ejaan seperti yang pada saat itu berlaku (lama). Untuk lain-lainnya saya berusaha semaksimal mungkin menggunakan bahasa Indonesia sesuai dengan ejaan yang disempurnakan (EYD), kecuali kata-kata yang berasal dari bahasa Indonesia yang sudah diserap kedalam bahasa Belanda.

<sup>6</sup> Poshyananda, A., *Modern art in Thailand, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Oxford University Press, New York, 1992.

<sup>7</sup> Forge, A., *Balinese Traditional Painting*, The Australian Museum Sydney, 1976. Pucci, I., *Bhima Swarga, the Balinese journey of the Soul*, Boston, 1992.

Batuan yang dimaksudkan untuk komoditas ekspor disamping memuat gambar-gambar dari mite religius juga gambar-gambar aktivitas kehidupan sehari-hari. Oleh karena seni yang bersifat naif ini disebarluaskan melalui pariwisata internasional maka gambaran yang muncul di Barat terhadap seni lukis Indonesia didominasi oleh anggapan yang sama dengan seni lukis Bali.

Para pelukis Indonesia yang membuat seni lukis cat modern sebagian besar berasal dari kota-kota besar di Jawa seperti misalnya Jakarta, Bandung, Surabaya dan Yogyakarta. Oleh karenanya seni lukis Indonesia modern sampai dengan hari ini unsur ke-Jawa-annya masih menonjol. Akademi-akademi seni yang terpenting sekarang juga masih berada di Jakarta, Bandung dan Yogyakarta. Para pelukis dari pulau-pulau lainnya (Sumatra, Kalimantan, Sulawesi, Bali) yang ingin menjadi seorang ahli di bidang seni lukis berpindah ke Jawa. Mereka ini termasuk kedalam kelompok elit intelektual dan elit kota yang memperoleh pendidikan Barat. Bagi kelompok elit ini seni tradisional Bali dianggap hampir sama klasiknya dengan berbagai bangunan monument arkeologis yang berada di Jawa Tengah yaitu candi Borobudur dan candi Prambanan. Penghubung antara “tradisi” dengan seni modern yang dicari oleh orang-orang Belanda muncul dari sebuah proyeksi kolonial terhadap budaya Indonesia yang didalamnya tetap dipertahankan pemisahan antara Timur dengan Barat. Pada proyeksi ini seni tradisional Timur diberikan sebagian peran yang statis. Seni Timur “dibekukan” dan ditempatkan pada sebuah dimensi yang tanpa waktu dan mistis.

Menurut sejarawan budaya Palestina bernama Edward Said, pembelajaran orang-orang Barat terhadap seni Timur selalu berdasarkan sudut pandang Eropasentris yang sangat kuat. Budaya Timur didokumentasikan dan kemudian diinterpretasikan berdasarkan pandangan-pandangan kultural Barat. Dengan ini superioritas budaya Barat tidak pernah diragukan lagi, dengan seni Yunani dan sesudah itu budaya Kristen sebagai contoh yang bersinar bagi budaya-budaya “lain”. Said menyampaikan analisa kritisnya mengenai pembentukan gambaran Barat terhadap dunia Timur di dalam tulisannya

berjudul *Orientalisme*, bahwa kolonial Barat menduduki posisi monopoli yang dijadikan senjata untuk melakukan perampasan dunia Timur yang “misterius” dan selanjutnya didokumentasikan atau pada akhirnya dibangunnya sendiri. Pemisahan antara Timur dan Barat menekankan pada hubungan hierarkhis antara kolonisator dengan penduduk di daerah koloni berdasarkan hubungan-hubungan kekuasaan yang ada.<sup>8</sup>

Bertentangan dengan orang-orang Belanda dan beberapa anggota aristokrasi lokal Indonesia yang meyakini budaya tradisional sebagai contoh bagi seni di masa depan, terdapat sekelompok nasionalis Indonesia (penulis, penyair, pelukis) yang menjadi penyalur budaya Barat. Pelukis Sudjojono yang pada tahun 1938 mendirikan perkumpulan pelukis untuk yang pertama kalinya yaitu Persagi menganggap bahwa seni tradisional sebagai sebuah “jimat”, sebuah obyek yang mempunyai nilai spiritual dari masa kejayaan dahulu kala.<sup>9</sup> Ia melihat penyelesaian untuk seni modern di dalam mempelajari budaya yang masih hidup di desa (pakaian, berbagai benda yang dipergunakan sehari-hari). Seperti halnya banyak kaum nasionalis dari periode ini, ideal ini disebabkan oleh pandangan sosialistis Sudjojono. Revolusi yang bersifat nasionalistis dilihat oleh Sudjojono sebagai sebuah cara untuk membalikkan hierarkhi feodal Jawa lama. Berbagai seremoni yang bersifat religious tradisional dan bentuk-bentuk seni yang termasuk di dalamnya, seperti misalnya pertunjukan wayang oleh para seniman berfaham nasionalistis dianggap sebagai sesuatu yang konservatif dan bertentangan dengan zaman modern.

Psikiater Perancis bernama Frantz Fanon menuliskan di dalam bukunya yang berjudul *De verwoorpenen der aarde* (Orang-orang yang dibuang bumi) mengenai problematik psikologis yang ditimbulkan oleh proses dekolonisasi. Mengenai kreasi budaya nasional ia mengatakan antara lain sebagai berikut:

---

<sup>8</sup> Said, E., *Orientalism*, New York, 1978.

<sup>9</sup> Persagi: Persatuan Ahli Gambar Indonesia.

Kaum intelektual di daerah jajahan tidak sadar bahwa dirinya pada saat yang sama menjadi seorang ahli karya budaya, ahli teknik dan menggunakan bahasa yang diperolehnya dari penjajah. Ia hanya membubuhkan sebuah cap pada berbagai instrumen yang menjadi bersifat nasional, akan tetapi menjadi aneh karena terlalu banyak berpikir tentang eksotisme.<sup>10</sup>

Pada sketsa karakter dari kaum intelektual daerah jajahan ini tidak dapat dielakkan lagi terdapat sifat mendua yang melekat pada posisi mereka. Para pelukis Indonesia yang berfaham nasionalistis ingin membebaskan diri dari latar belakang kolonialnya. Dengan mengasingkan diri mereka dari budayanya sendiri maka mereka sebenarnya sampai dengan tahun 1965 tetap menggunakan “teknik-teknik dan bahasa” dari pihak penjajah.

#### - **Kedudukan ilmu pengetahuan**

Informasi yang sampai saat sekarang ini dapat diperoleh di Barat mengenai seni lukis Indonesia modern menunjukkan tanda-tanda khusus dari sebuah bidang ilmu yang masih harus dimasukkan dalam peta. Sebuah upaya untuk yang pertama kalinya dilakukan oleh sejarawan seni Amerika bernama Claire Holt dalam karyanya yang berjudul *Art in Indonesia, Continuities and Change* (1967). Buku yang dianggap berhasil memenuhi selera orang dalam hal seni di Indonesia ini sebagian membahas mengenai sejarah seni modern.<sup>11</sup> Sesudah dalam beberapa bab dibahas mengenai seni klasik yang sampai sekarang masih tetap bertahan hidup dalam tradisi wayang dan tari-tarian maka dilanjutkan dengan pembahasan mengenai kemunculan dan perkembangan seni Indonesia modern (Bagian III, *Modern Art*). Holt memberikan penekanan terhadap problematik nasional yaitu identitas kultural dimana republik Indonesia yang

---

<sup>10</sup> Fanon, F., *De verworpenen der aarde*, Amsterdam, 1984, hlm.168-169 (cetakan pertama, Paris, 1961).

<sup>11</sup> Holt, C., *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Cornell University Press, Ithaca, 1967 Part Three, hlm. 190-263.

masih muda ini pada tahun limapuluhan secara terus menerus berupaya untuk mewujudkannya. Dari peninjauan yang dilakukan secara luas oleh Holt (seni klasik dan seni modern) terlihat perhatian yang dibaktikan untuk “ sebuah perubahan” Indonesia. Perubahan kearah modern dan Barat ini oleh para sejarawan seni Belanda seringkali dianggap sebagai sebuah ancaman bagi budaya tradisional Indonesia. Hal ini juga bukan merupakan suatu kebetulan apabila karya-karya pionir di bidang seni modern Indonesia berasal dari orang-orang Amerika dan Australia. Pada akhir tahun limapuluhan hubungan kultural antara Indonesia dengan Belanda menjadi terputus yang mana hal ini dimanfaatkan oleh merika Serikat dan Australia untuk membangun hubungan secara lebih dekat lagi. Selama terjadinya proses dekolonisasi (sesudah tahun 1945) negara-negara ini menunjukkan perhatian positif terhadap seni Indonesia modern dengan cara memberikan banyak bantuan dana beasiswa untuk para seniman Indonesia.

Buku yang terbit belum lama ini, yang ditulis oleh sejarawan seni Amerika bernama Astri Wright berjudul *Soul, Spirit and Mountain, Preoccupations of contemporary Indonesian painters* (1994) dapat dianggap sebagai sebuah kelanjutan dari penelitian yang sudah dilakukan oleh Holt.<sup>12</sup> Wright memberikan penekanan terhadap berbagai peranan yang dimainkan oleh para seniman Indonesia di dalam sebuah masyarakat yang sedang bergerak diantara tradisi dan modernitas. Dengan cara melakukan wawancara dengan para seniman Bright mencoba untuk memberikan penjelasan mengenai seni lukis Indonesia dari konteksnya sendiri. Pada Jilid I dilakukan penelitian mengenai bagaimanakah para pelukis masa sekarang menggunakan simbolik tradisional dan spiritual serta mitologi. Jilid II membahas mengenai beberapa orang pelukis yang lebih berhaluan sosial dan mengabdikan diri kepada hal itu. Pemikiran Wright yang paling penting ialah pendapatnya yang mengatakan bahwa seni lukis Indonesia modern mempunyai arti sendiri yang terlepas dari berbagai

---

<sup>12</sup> Wright, A., *Soul, Spirit and Mountain, Preoccupations of contemporary Indonesian painters*, Oxford University Press, Kuala Lumpur, 1994.

interpretasi Barat. Sebuah diskusi awal di bidang ini dilakukan pada saat diselenggarakannya sebuah kongres seni Asiatik modern di Canberra (Australia) dengan tema “*Modernism and Postmodernism in Asian Art* (1991)”. John Clark yang bertindak sebagai organisator kongres ingin meruntuhkan model kolonial Barat mengenai pusat (Barat) dan periferi (Timur). Kongres ini dihadiri oleh para pakar dari Timur maupun Barat. Oleh para peserta yang berasal dari Asia diadakan sebuah diskusi mengenai seni universal model Barat dari segi historisnya. Diskusi seni internasional mengenai “non-Barat” memperoleh banyak kritikan dari para pakar sejarah seni Timur. Hampir secara aklamasi oleh mereka disampaikan bahwa model Barat “seni modern” selama berlangsungnya proses integrasi dengan “non-Barat” mengalami berbagai perubahan yang hanya dapat dipahami dari konteks lokal. Kesimpulan mereka menyebutkan bahwa mengenai hal itu adalah tidak mungkin untuk menggunakan ukuran internasional sebagai ukuran yang bersifat universal. Problematik yang dibicarakan di Canberra sejak saat itu dikembalikan lagi kepada kanvas nasional dan internasional: Apakah modernisme itu hanya eksklusif menjadi milik Barat?. Apakah yang dimaksudkan dengan modern dan juga apakah yang dimaksudkan dengan tradisional?. Kriteria manakah yang dapat diterapkan oleh Barat (seringkali secara tidak sadar) dalam melakukan penilaian terhadap budaya yang “non-Barat”?. Apakah terdapat kriteria universal yang dapat untuk melakukan interpretasi terhadap Seni?<sup>13</sup>

#### - **Sirkuit Seni Indonesia**

---

<sup>13</sup> Clark, J., (ed.), *Modernity in Asian Art*, University of Sydney East Asian Studies, number 7, Wild Peony, 1993. (Kumpulan artikel Konferensi *Modernism and Postmodernism in Asian Art*, Canberra, 1991). Katalog *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, Brisbane, Queensland Art Gallery, 1993. Katalog *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries*, Gedung Pameran Seni Rupa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 1995. Katalog *Contemporary Indonesian Art*, Taman Ismail Marzuki, Jakarta, 1995.

Kritikus seni Indonesia Jim Supangkat berpendapat bahwa teori-teori seni Barat tidak dapat diterapkan pada situasi di Indonesia oleh karena berbagai perbedaan latar belakang masyarakat. Menurut Supangkat diperlukan beberapa persyaratan dasar untuk mengatasi permasalahan inter kultural ini. 1. Sistem Barat (internasional) klasik tidak dapat dipertahankan lebih lama lagi sebagai satu-satunya pedoman yang dipergunakan. 2. Dalam hal ini harus diciptakan berbagai teori multi kultural yang baru. 3. Untuk merealisasikan hal itu maka negara-negara non-Barat harus memperkenalkan dan mempresentasikan teori-teori mereka dalam berbagai kesempatan diselenggarakannya diskusi-diskusi seni internasional. Baru sesudah tiga persyaratan ini dipenuhi maka akan dapat dilakukan sebuah dialog dalam tingkatan yang sama antara Barat dengan “non-Barat”.<sup>14</sup> Untuk merealisasikan persyaratan yang terakhir, yaitu presentasi teori-teori seni Indonesia di bidang seni modern adalah bukan merupakan pekerjaan yang mudah untuk dilakukan. Hal ini berdasarkan alasan bahwa pendidikan akademis di bidang sejarah seni di Indonesia belum ada. Dari periode kolonial memang sudah terdapat studi akademik di bidang arkeologi dan antropologi sebagai kepanjangan tangan perhatian kolonial terhadap seni dan budaya tradisional. Pelajaran di bidang sejarah seni pada periode kolonial tidak pernah diajarkan sebagai sebuah spesialisasi di tingkat universitas.

Pada akademi-akademi seni Indonesia yang berstatus sebagai universitas juga tidak terdapat spesialisasi untuk bidang sejarah seni. Sebagai hasil dari situasi ini ialah bahwa para kritikus seni Indonesia yang seringkali memberikan berbagai kritikan positif pada umumnya memperoleh pendidikan sebagai seniman. Satu-satunya kemungkinan yang ada untuk mengikuti pelajaran sejarah seni di jenjang universitas hanya dengan menempuh studi di luar negeri.

---

<sup>14</sup> Supangkat, J., *Introduction to Indonesian Contemporary Art*, Paper seminar Jakarta International Fine Art Exhibition, 1994. Supangkat, J., *Knowing and understanding the differences*, Katalog Pameran, Leiden, 1996, hlm. 41-46. Supangkat, J., *Indonesian Modern Art and Beyond*, Jakarta, 1997.

Banyak para seniman Indonesia yang memanfaatkan sebagian waktunya selama berada di luar negeri untuk belajar memperdalam pengetahuan mengenai sejarah seni. Kritikus seni Sanento Yuliman dan Sudjoko yang sama-sama berasal dari Bandung menyelesaikan pendidikan mengenai sejarah seni di luar negeri (Perancis dan Amerika Serikat). Isi dan model artikel-artikelnya memperlihatkan penggunaan metodologi sejarah seni yang seringkali tidak terdapat di dalam informasi orang-orang Indonesia lainnya mengenai seni modern.<sup>15</sup> Sebagian besar publikasi mengenai seni ditulis dalam bahasa Indonesia sehingga dengan demikian sulit untuk dapat mencapai publik internasional. Literatur di bidang seni dapat ditemukan di perpustakaan-perpustakaan berbagai Akademi Seni (skripsi mahasiswa doctoral), di artikel-artikel surat kabar, di katalog berbagai pameran, di dalam monografi mengenai seniman-seniman dan di artikel-artikel yang dibuat pada kongres-kongres. Pada umumnya publikasi yang dilakukan disponsori oleh pihak-pihak swasta seperti misalnya para kolektor, pemilik galeri dan terdapat tren oleh para seniman sendiri. Selain itu terdapat berbagai publikasi yang diterbitkan oleh akademi-akademi, kementerian Kebudayaan atau pemerintahan Kota. Penyampaian informasi di bidang seni patung biasanya dilakukan dengan cara praktis. Situasi ini mencerminkan sirkuit seni di Indonesia dimana di dalamnya para pelukis, kolektor dan pemilik galeri memainkan peran utama. Penerangan publik mengenai seni modern yang di Barat biasa dilakukan dengan menggunakan museum, perpustakaan, majalah seni dan program-program edukatif tidak terdapat disirkuit seni Indonesia. Publikasi-publikasi yang paling informatif dilakukan pada saat akan diselenggarakannya pameran-pameran.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Yuliman, S., *Genese de la peinture indonesienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981, Disertasi yang tidak diterbitkan. Sudjoko, *Kebudayaan Indonesia dan Periklanannya*, Makalah Seminar 26 Nopember 1982, ITB, Bandung.

<sup>16</sup> Pameran besar seni Indonesia modern yang untuk pertama kalinya diselenggarakan di Amerika Serikat (1991) menghasilkan dua buku yang

- **Satu-satunya titik awal penelitian saya sendiri**

Titik kelemahan di bidang seni lukis Indonesia modern baik dalam diskusi internasional maupun berbagai publikasi Indonesia ialah kurangnya bahan-bahan sumber (tertulis, visual) sejarah seni. Tinjauan ilmiah di bidang seni non-Barat terutama dilakukan oleh para ahli Barat yaitu para antropolog, sosiolog, filosof dan ahli bahasa. Publikasi – publikasi yang dilakukan oleh orang-orang Indonesia sebagian besar ditulis oleh para seniman. Berbagai studi yang dilakukan oleh para peneliti ini mengandung banyak teori, idealisme dan kepatuhan politik. Studi-studi ini ternyata sangat sedikit menggunakan bahan-bahan sumber.

Penelitian sejarah seni saya ini pada permasalahan penggunaan bahan-bahan sumber berbeda dengan berbagai studi yang sebelumnya sudah disebutkan. Sebagai seorang peneliti Belanda maka pertama-tama saya akan berusaha untuk mendalami hubungan sejarah antara Belanda dengan Indonesia. Untuk memahami perkembangan seni lukis Indonesia maka pengetahuan mengenai periode kolonial tidak dapat dikesampingkan. Pengetahuan itu tersimpan di berbagai perpustakaan dan arsip-arsip di Belanda dan ditulis dalam bahasa Belanda. Adanya sebuah kenyataan bahwa terdapat banyak seniman Indonesia yang berusia tua yang berbicara dengan saya dengan masih menggunakan bahasa Belanda juga dalam hal ini tidak bisa saya abaikan begitu saja. Selain itu saya juga masih harus mendalami mengenai sejarah budaya Indonesia. Berbagai informasi tertulis mengenai hal ini dapat ditemukan di dalam berbagai terbitan berbahasa Indonesia yang meliputi majalah, Koran, catalog, monografi dan skripsi-skripsi doctoral mahasiswa. Sumber-sumber literer ini yang seringkali tidak terkatologisasikan terdapat di perpustakaan akademi-akademi seni dan di arsip kompleks seni Taman Ismail

---

informatif yaitu Fischer, J., (ed), *Modern Indonesian Art, Three Generations of Tradition and Change, 1945-1990*. Hadisudjarmo, S.(ed.), *Streams of Indonesian Art, from prehistoric to contemporary*, KIAS, Jakarta, 1991.

Marzuki di Jakarta. Penelitian lapangan saya terdiri dari pembuatan dokumentasi visual, mengadakan wawancara dan menghadiri acara pembukaan pameran-pameran dan diskusi-diskusi seni di Jakarta, Bandung dan Yogyakarta. Dilihat secara praktis maka dengan penelitian yang saya lakukan maka saya seringkali dianggap dan diperlakukan sebagai seorang curator dan penasehat dalam organisasi berbagai pameran seni lukis Indonesia modern (Museum voor Volkenkunde Rotterdam 1998, Mills College San Francisco 1990, Oude Kerk Amsterdam 1993).<sup>17</sup> Keikutsertaan di dalam berbagai simposium internasional di bidang seni Asia modern (Canberra 1991, San Francisco 1991) mengakibatkan terjadinya penggeseran pendapat saya mengenai permasalahan tersebut.

Pada kongres-kongres ini para peserta baik dari Barat maupun Timur menunjukkan sikap penolakannya terhadap model kolonial yang sudah dianggap kuno yaitu teori mengenai model hubungan antara pusat/*centrum* (Barat) dengan pinggiran/*periferi* (non-Barat). Sejarawan seni dari Thailand bernama Apinan Poshyananda menegaskan bahwa seni modern di negara-negara non-Barat mempunyai genealoginya sendiri yang terlepas dari kronologi Barat yang bersifat linear. Pemahaman Barat tentang modern, postmodern dan avant-garde menurut Apinan harus didefinisikan berdasarkan konteks setempat yang spesifik.<sup>18</sup> Dari Barat ternyata tetap terdapat lagi kebutuhan yang kuat untuk mendefinisikan kembali secara “lain” misalnya dengan istilah “eksotis”. Demikianlah, seperti yang sudah disinggung sebelumnya, juga seni lukis Indonesia modern seringkali diasosiasikan dengan

---

<sup>17</sup> Spanjaard, H., “Vrije Kunst: Academische schilders in Indonesie”, *Kunst uit een andere wereld*, Museum voor Volkenkunde, Rotterdam, 1988, hlm.103-132. Spanjaard, H., “Bandung, The Laboratory of the West?”, *Modern Indonesian Art, Three Generations of Tradition and Change, 1945-1990*, Fischer, J., (ed.), Berkeley, 1990, hlm. 54-97. Spanjaard, H., “Modern Indonesische Schilderkunst: Band met het Westen”, *Indonesische Moderne Kunst*, Gate Foundation, Amsterdam, 1993, hlm.19-36.

<sup>18</sup> Poshyananda, A., *Modern Art in Thailand*. Oxford University Press, new York, 1992.

seni tradisional Bali. Saya ingin menunjukkan di dalam penelitian saya bahwa seni modern mengalami perkembangan menurut jalan lainnya sendiri oleh karena secara langsung berhubungan dengan kolonisasi Indonesia pada jaman dahulu.

Seni Barat diintroduksikan ke Indonesia sebagai sebuah bagian yang tidak terpisahkan dari budaya kolonial (Belanda). Berbagai gaya yang berasal dari Eropa yang kemudian sampai di Hindia Belanda apabila dibandingkan dengan perkembangan avant-garde di Eropa, menjadi sangat ketinggalan jaman. Antara tahun 1900 sampai dengan tahun 1965 sangat gencar dilakukan adaptasi Indonesia terhadap realisme, impresionisme dan ekspresionisme. Gerakan avant-garde seperti misalnya futurisme, kubisme, seni abstrak atau surealisme sampai dengan tahun 1950 hampir tidak terdengar khabarnya. Iklim seni kolonial bersifat konservatif dan provinsial dibandingkan dengan perkembangan yang saling mengikuti di Eropa. Seni lukis Indonesia oleh karenanya tidak dapat ditinjau semata-mata hanya dari sudut pandang Barat saja. Orang-orang Indonesia sendiri, terutama para pelukis yang berjiwa nasionalistis menggunakan berbagai gaya dan teknik Eropa dengan caranya sendiri. Apakah arti seni lukis modern bagi para pionir Indonesia seperti misalnya Sudjojono, Hendra dan Affandi tidak dapat diukur dengan nilai-nilai estetis Barat atau bahkan celaan untuk karya-karya mereka. Untuk para nasionalis Indonesia seni lukis figuratif adalah sebuah simbol masyarakat modern dan juga berarti sebuah kemajuan. Teknik (cat minyak) dan isi (penggambaran kehidupan sehari-hari) adalah sesuatu yang baru dibandingkan dengan seni tradisional. Para pelukis menambahkan teori atau ideology mereka sendiri dalam karya-karyanya. Teori-teori ini terdiri dari pencampuran antara jalan pikiran Timur dan Barat. Juga sesudah tahun 1965, selama berlangsungnya proses "*back to the roots*" banyak pernyataan orang-orang Indonesia mengenai seni modern yang dipengaruhi oleh berbagai pengaruh. Pandangan pemikiran Jawa dikombinasikan dengan unsur-unsur Islamistik,

Kristen, Hindu, Budha, nasionalistis dan post-modern. Oleh karena itu seni lukis Indonesia modern bersifat eklektis.

Seorang filsuf Amerika bernama Thomas McEvelley menjelaskan mengenai perlawanan Barat terhadap eklektisisme ini, yang menurut penulis didasarkan pada pandangan bersifat (neo) kolonial yang mempertahankan mitos kemurnian.

Cultural change occurs through the interposition of pastiche, and the ontology of monstrosity, collage, and pastiche in absolutely characteristic of the postmodern or postcolonial project. Western artworks by Picasso incorporating elements of African or Oceanic art are pastiche monsters; Indian artworks by Tyeb Mehta employ elements of Matisse, and African artworks by Iba N'Diaye engage School of Paris painterliness. The fecundity of these new hybrid species offers across-fertilization from which a challenging future might grow.<sup>19</sup>

Sesudah berabad-abad lamanya representasi Timur dilakukan oleh Barat maka sekarang tiba waktunya untuk melakukan pertukaran berdasarkan pada persamaan. Zaman postmodernistis kita menuntut untuk dilakukannya sebuah pendekatan yang bersifat interkultural sehingga terdapat kesempatan untuk memperoleh sebanyak mungkin opsi. McEvelley menyebutkan berbagai konsekuensi yang akan dihadapi dengan melakukan pendekatan semacam ini dengan pernyataan sebagai berikut:

Acknowledging a variety of conflicting theories as equal approaches to reality of course distance any attempt at certainty in an abjective or universal scale. (...) So in attempting to get into a post-colonialist (as distinct from a neo-colonialist) frame of mind, both the European and the African (or the Indonesian, H.S) must develop the ability to switch value-frameworks at will.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> McEvelley, Th., "The Selfhood of the Other", *Art and Otherness, crisis in cultural identity*. New York, 1992, hlm. 94. Lihat juga Clifford, J., *The Predicament of Culture*. Harvard University Press, 1988.

<sup>20</sup> McEvelley, Th., "The Selfhood of the Other", *Art and Otherness, crisis in cultural identity*. New York, 1992, hlm. 100

Di dalam penelitian ini saya mencoba untuk menjelaskan mengenai seni lukis Indonesia dari konteksnya sendiri. Pertanyaan terpenting ialah bisakah seni lukis Indonesia modern disebut modern dengan avant-garde atau postmodern-nya apabila hanya diukur dengan ukuran-ukuran Barat. Pertanyaan terpenting saya ialah apakah yang sudah dilakukan oleh para pelukis Indonesia dengan warisan seni lukis cat minyak Baratnya?. Bagaimanakah para pelukis Indonesia sebelum dan selama berlangsungnya proses dekolonisasi menggunakan dan menginterpretasikan medium ini?. Dengan cara seperti apakah seni lukis modern memberikan sumbangannya bagi terbentuknya identitas kultural Indonesia pada saat sekarang ini?.

## I. SEJARAH AWAL: RADEN SALEH DAN DOKUMENTASI BARAT MENGENAI BUDAYA TIMUR

RADEN SALEH

### - **Pameran Kolonial**

Pada tahun 1883 di Amsterdam diselenggarakan sebuah Pameran Internasional Kolonial dan Ekspor Perdagangan yang secara resmi diberi nama "*Exposition Universelle Coloniale et d'Exportation Generale*". Bangunan gedung-gedung seperti istana berdiri kokoh dan menjulang tinggi. Di dalamnya kekayaan dunia terpajang pada sebuah bazaar untuk dapat ditonton, dipelajari dan dijual. Selain dipamerkan banyak benda-benda eksotis juga terdapat tontonan berupa manusia. Di sebuah sudut kompleks pameran didirikan sebuah desa (kampung) Hindia Belanda dengan berbagai macam bentuk bangunan rumah yang mewakili berbagai daerah di Hindia Belanda, lengkap dengan penduduknya yang semuanya berjumlah enam puluhan orang meliputi laki-laki, wanita dan anak-anak. Di dalam katalog mereka ini disebutkan secara berturut-turut sebagai orang-orang yang khusus disamping berbagai artikel pameran lainnya. Di bagian belakang kompleks pameran juga ditampilkan delapan ekor kuda, beberapa ekor kerbau dan seekor harimau dan juga seperangkat wayang kulit lengkap dengan gamelannya. Orang-orang Jawa mendemonstrasikan cara membajak sawah dengan menggunakan hewan kerbau, menampilkan pertunjukan wayang dan memainkan gamelan. Perangkat gamelan ini sudah disusun sedemikian rupa sehingga yang dimainkan bukanlah musik Jawa melainkan lagu-lagu rakyat Belanda dan Inggris.

Pameran mengenai manusia sudah menjadi sebuah tradisi. Pada tahun 1876 di Hamburg, seorang pemilik sebuah kebun binatang besar bernama Carel Hagenbeck memboyong satu keluarga suku Lappen bersama-sama dengan hewan rusa kutub dari daerah kutub utara ke Jerman. Oleh karena

memperoleh kesuksesan besar maka pada setiap tahunnya selalu dihadirkan atraksi menarik lainnya dari luar negeri: orang-orang Negro, Eskimo, Indian dan Ethiopia, secara bergantian. Pameran yang diselenggarakan pada tahun 1883 dengan menampilkan orang-orang Jawa mengakibatkan berbagai manifestasi yang sama pada pameran-pameran internasional berikutnya, seperti halnya yang diselenggarakan di Paris pada tahun 1889 dimana turut ditampilkan lagi sebuah kampung Jawa lengkap dengan penduduk penghuninya.<sup>21</sup>

Juga seni lukis yang dipertontonkan dengan manifestasi-manifestasi ini mengenalkan pengetahuan mengenai “Hindia-Belanda kita”. Pada bagian stan Daerah-daerah koloni Belanda, yang dirancang dengan gaya “Islam Spanyol” oleh arsitek Stortenbeker dipamerkan banyak karya-karya lukisan cat dan gambar lukis dari Hindia Belanda. Diantara sekian banyak benda-benda yang dipamerkan yang meliputi vandel, senjata, trofi, keris, dan senapan juga tergantung banyak hasil lukisan karya para pelukis seperti Beynon, Payen, Sieburgh dan Raden Saleh.<sup>22</sup> Pelukis Hindia Belanda, Jan Daniel Beynon (1830-1877) yang dilahirkan di Batavia, pada tahun 1848 sampai dengan tahun 1855 belajar kepada Cornelis Kruseman (1797-1857) di Amsterdam. Baik obyek-obyek lukisannya (potret, figur, pemandangan alam dan keindahan bunga, buah-buahan serta hewan) maupun gaya lukisannya (naturalisme romantis) adalah merupakan ciri khas yang umum dari seni lukis Belanda abad kesembilanbelas. Lukisan-lukisan potret wanita Indo Eropa-nya (gambar 1) dan lukisan-lukisan keindahan bunga, buah serta hewan di Hindia Belanda dibuat berdasarkan perintah dan permintaan dari kaum elit kolonial. Pada pameran ini Ia diwakili oleh sebanyak 16 karya lukisannya bertema pemandangan alam dan “potret penduduk pribumi dengan aktivitas pekerjaan sehari-harinya”. Pelukis Belgia bernama Antoine Auguste Joseph Payen (1792-1853) yang pada tahun

---

<sup>21</sup> Pott, H., *Naar Wijder Horizon*, 1962, hlm. 125-133. *Catalogus Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling*, Amsterdam, 1883.

<sup>22</sup> Loos-Haaxman, J., de, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag, 1968, hlm. 53-63; hlm 74-79.

1816 juga ikut dikirimkan pergi ke Hindia Belanda bersama dengan Komisi Reinwardt memamerkan sebanyak tiga puluh dua lukisan pemandangan alam-nya (gambar 2). Payen sendiri bekerja di Jawa pada tahun 1817-1823. Gambar-gambar sketsanya yang bercerita tentang daerah dan penduduknya sekembalinya ke Eropa disempurnakan lagi dengan menggunakan cat minyak. Pelukis Hubertus Nicolaas Sieburgh (1799-1842) yang terutama dikenal dengan lukisan-lukisan bangunan monumental Hindu-Jawa-nya memamerkan paling banyak hasil karyanya yaitu sebanyak tiga puluh tujuh lukisan.<sup>23</sup>

Pada pameran ini juga dapat dilihat sebanyak sembilan belas lukisan karya pelukis “pribumi” yaitu Raden Saleh (1807-1880). Beberapa dari lukisannya itu tergantung di dinding ruang kehormatan “de Cour”. Di sebelah kanan dari lukisan “Adegan perburuan kerbau di Jawa” (gambar 3) yang dikirimkan sendiri oleh Raja Willem III, terdapat patung dari pelukisnya sendiri. Patung seniman yang berpakaian kostum Jawa ini merupakan hasil karya pemahat Bart van Hove (gambar 4). Pada waktu itu salah seorang pengunjung pameran bernama Jan Rombout menuliskan mengenai patung ini di dalam *Katholieke Illustratie* tahun 1883 sebagai berikut:

Raden Saleh, seorang Pangeran Jawa,(...) yang orang hampir-hampir tidak mengenalinya dalam bentuk patung lilinnya yang terpajang di ruang kehormatan. Patung ini berupa seorang laki-laki berbadan kurus memakai baju pesta resmi lengkap dengan kain selendang ditengah-tengah badan dan tangannya memegang sebatang rokok. Penampakan patung ini tidak sesuai dengan gambaran kita mengenai seorang seniman biasa, pandangan mata serta tanda-tanda sikapnya juga tampak kurang bersemangat.<sup>24</sup>

Merupakan hal yang aneh bahwa Raden Saleh yang meninggal dunia pada tahun 1880 atau tiga tahun sebelum dilangsungkannya pameran ini, patung

---

<sup>23</sup> Haks, L. dan Maris,G., *Lexicon of Foreign Artist who visualized Indonesia (1600-1930)*, Utrecht, 1995, hlm.244.

<sup>24</sup> Rombout, J., “De tentoonstelling te Amsterdam, kijkjes hier en daar”, *De Katholieke Illustratie*, 1883/84, hlm. 17-25.

lilinnya juga turut serta dipamerkan bersama dengan karya-karya lukisannya. Mengapa hal ini dilakukan hanya terhadap dirinya dan tidak pada para pelukis lainnya?. Pajangan patung ini dimaksudkan untuk mengenang sang pelukis Jawa yang unik ini atau ia sendiri dengan berpakaian tradisional dan eksotis menimbulkan rasa aneh, sebagai “tipe pribumi” diantara sekian banyak benda-benda khas yang dapat diamat-amati dalam pameran itu.?

#### - **Pegawai pemerintah atau seorang Seniman**

Raden Saleh Sjarief Bustaman dilahirkan di Terbaya, Semarang pada tahun 1807.<sup>25</sup> Selama masa kanak-kanaknya Ia tinggal bersama dengan pamannya bernama Kyai Adipati Sosroadimenggolo, bupati Semarang. Sejak tahun 1817 Ia tinggal di rumah Residen Belanda di Cianjur yang bernama R. Baron van der Capellen untuk dididik menjadi seorang pegawai pemerintah kolonial Belanda. Pendidikan “Belanda” yang ditempuhnya ini sebenarnya bertujuan untuk melepaskannya dari pengaruh pamannya yang sebelum terjadinya Perang Jawa (1825-1830) banyak menaruh simpati kepada pemberontak Diponegoro. Dengan sikapnya ini maka bupati Sosroadimenggolo menjadi tidak disenangi oleh pemerintah kolonial Belanda. Di rumah Baron van der Capellen, Raden Saleh berkenalan dengan seorang pelukis dan juru gambar Belgia bernama Payen, yang datang ke Hindia Belanda bersama-sama dengan Komisi Reinward. Selama melakukan perjalanan dinas ini dimana Payen memperoleh tugas untuk mendokumentasikan pemandangan alam di berbagai daerah di Hindia Belanda maka yang bersangkutan menyempatkan diri untuk mengajar melukis kepada Raden Saleh muda. Payen mengajukan sebuah

---

<sup>25</sup> Baharudin, M., *Raden Saleh, 1807-1880*, Jakarta, 1973. Tanggal kelahiran ini meminjam dari penelitian Baharudin mengenai Soekarno, dan dibantah oleh De Loos-Haaxman yang menyebutkan bahwa kemungkinan besar tanggal kelahiran yang benar ialah tahun 1814. De Loos-Haaxman 1968, hlm. 53-74. Saffrie, P., *Raden Saleh in Holland, 1830-1839*, Skripsi Kunsthistorisch Instituut Amsterdam, 1987. Van Rijk, B., *Raden Saleh (1810-1880)* Skripsi doktoral Sejarah seni, Rijks Universiteit Leiden, 1986.

usulan kepada Gubernur Jendral G. Baron van der Capellen (saudara laki-laki R. van der Capellen yang sudah disebutkan sebelumnya) agar Raden Saleh selanjutnya dikirim ke Belanda untuk melanjutkan pendidikannya dan usulan ini memperoleh jawaban yang positif dari Gubernur Jendral. Pada tahun 1829 Raden Saleh sebagai seorang juru tulis berkesempatan untuk melakukan perjalanan dinas ke Belanda bersama-sama dengan inspektur keuangan De Linge. Raden Saleh ditugaskan untuk memberikan pengajaran bahasa Melayu dan bahasa Jawa kepadanya.

Sesudah menyelesaikan perjalanan dinasnya di Belanda, Raden Saleh tidak ikut pulang kembali ke Hindia Belanda bersama-sama dengan De Linge oleh karena Ia mengajukan permohonan kepada pemerintah Belanda untuk diijinkan menyelesaikan pendidikannya di bidang Berhitung, Bahasa Belanda dan Lithografi. Berdasarkan rekomendasi dari Payen maka Ia diijinkan untuk melanjutkan pendidikannya di Belanda selama dua tahun dengan biaya yang menjadi tanggungan pemerintah Hindia Belanda. Kemudian sesudah pendidikannya selama dua tahun tersebut selesai ditempuhnya dimana ternyata Ia menempuh pendidikan melukis (jadi bukan pendidikan di bidang Lithografi) pada pelukis potret Cornelis Kruseman dan pelukis pemandangan alam Andreas Schelfhour (1787-1870), Raden Saleh menolak untuk pulang kembali ke Hindia Belanda dimana sebenarnya Ia akan diangkat sebagai pegawai pemerintah di Bogor. Ia berulang kali selalu memohon perpanjangan izin tinggal di luar negeri yaitu Eropa yang hal ini bahkan berlangsung sampai usianya mencapai 23 tahun. Ia mengkhhususkan diri untuk melukis hewan dan binatang buas, adegan perburuan hewan dan kuda-kuda disamping melukis potret-potret dari orang-orang sudah berbuat baik kepadanya. Untuk lukisan potret-potret ini Ia tidak bersedia menerima bayaran. Hal ini dapat diketahui dari suratnya yang ditujukan kepada Gubernur Jendral pada waktu itu yaitu Van der Capellen yang berbunyi sebagai berikut:

Tuan-tuan tersebut di atas yang sudah saya buat lukisan potretnya memang bermaksud untuk memberikan sejumlah uang

kepada saya, akan tetapi saya menolaknya oleh karena saya menyadari bahwa Tuan-tuan tersebut selama ini sudah berbuat baik kepada saya. Sementara itu semua permintaan lainnya untuk membuat lukisan potret tidak saya penuhi oleh karena hal ini akan mengganggu studi saya dan saya juga menganggap bahwa hal itu bukan prioritas tugas saya disini.<sup>26</sup>

Pada salah satu lukisan-lukisan potret yang sudah dibuatnya ialah lukisan potret orang yang selama ini sudah berbuat banyak kebaikan terhadapnya yaitu J.C. Baud. Dahulu pada waktu Raden Saleh sampai di Belanda, J.C. Baud menjabat sebagai menteri urusan daerah jajahan. Dalam kedudukannya itu ia memberikan saran dan nasehat kepada pemerintah agar bersedia memberikan bantuan finansial kepada sang pelukis Jawa tersebut. Raden Saleh pada saat untuk pertama kalinya sampai di kota Den Haag tinggal di rumah Baud. Dari berbagai dokumen diketahui bahwa diantara keduanya tetap selalu berada dalam hubungan yang positif sehingga dengan ini pemerintah Belanda selalu bersikap mendukungnya. Hubungan diplomatik ini sedikit berpengaruh terhadap penghargaan untuk prestasi artistik orang-orang Jawa. Perhatian terhadap pelukis muncul terutama berdasarkan pertimbangan politis. Demikianlah maka pada tahun 1850 oleh pemerintah ditetapkan hal berikut ini:

Pemerintah tidak menarik undiannya sehingga ia menjadi merasa tidak puas dan tumbuh dalam sikap bermusuhan secara terbuka atau diam-diam. Apabila pemerintah sebaliknya berjalan terus, dengan memberikan kepadanya bukti-bukti mengenai kesukaan dan kepercayaan bahwa ia sebenarnya seorang hamba yang dapat dipercaya dan keberadaannya penting.<sup>27</sup>

Pada waktu itu sebenarnya orang masih mengharapkan agar Raden Saleh bersedia untuk pulang kembali ke Hindia Belanda untuk menjadi pegawai juru gambar yang berdinias di pemerintah. Secara umum pendidikan yang diberikan

---

<sup>26</sup> Surat Raden Saleh tertanggal 8 Oktober 1837, Arsip J.C. Baud, Algemeen Rijks Archief Den Haag. Dipublikasikan dalam Baharudin, 1973, hlm. 31-32

<sup>27</sup> ARA.Ministerie van Kolonien. Verbaal Januari 1830 inv. nr. 723 no. 20a.

kepada seorang penduduk pribumi dianggap sebagai sesuatu yang berbahaya oleh karena adanya “pemahaman” bahwa hal itu akan mengakibatkan kemajuan yang tidak sesuai dengan “sikap dan kedudukan penduduk Jawa terhadap orang-orang Eropa”. Hal ini akan mengakibatkan penduduk pribumi tidak cocok lagi untuk menempatkan dirinya di dalam masyarakat Jawa.<sup>28</sup> Menurut Baud dalam kasus Raden Saleh hal ini “baik karena sifat tabiatnya maupun keahlian yang dimilikinya” tidak akan berbahaya oleh karena ia “benar-benar merupakan seorang seniman”. Selanjutnya Baud menganggap bahwa Raden Saleh tidak cocok apabila diminta untuk kembali lagi menjadi pegawai pemerintah “oleh karena ia sama sekali tidak mempunyai persiapan keahlian di bidang ini”. Sekembalinya nanti ia sebaiknya tetap menjadi seorang seniman pribumi yang dapat menghasilkan karya-karya lukisan untuk kepentingan pemerintah, terutama di bidang seni potret pada saat waktu senggangnya. Kembalinya ia ke Hindia Belanda baru terjadi pada tahun 1852, sesudah ia tinggal di Eropa dalam waktu yang lama dan berhasil meraih kesuksesan disana.

#### - **Pelukis Istana**

Pada tahun 1839 Raden Saleh berdasarkan persetujuan dari Raja Willem I mulai melakukan perjalanan seninya ke berbagai negara di Eropa untuk jangka waktu selama 18 bulan. Setibanya di salah satu negara yang pertama kali dikunjunginya yaitu Jerman ia mengunjungi istana Coburgse di kota Dresden. Disana ia akan tinggal selama 4 tahun untuk melukis. Ia mengerjakan lukisan pemandangan perburuan, lukisan kuda-kuda dan lukisan-lukisan potret keluarga aristokrat Saksen-Coburg dan Coburg-Gotha. Meskipun ia sebagai pelukis istana banyak menerima perintah akan tetapi hal ini tidak menjadikan halangan baginya untuk dipanggil pulang kembali ke Belanda pada tahun 1844 untuk melunasi hutang-hutang pembuatan lukisan yang sudah sementara

---

<sup>28</sup> ARA. Ministerie van Kolonien. 2.10.1, inv. nr. 966 no. 4.

waktu ditinggalkannya. Raden Saleh melanjutkan kembali perjalanannya ke Paris melalui Belanda, dan sementara itu berdasarkan Surat Keputusan Pangeran Kerajaan tertanggal 20 Desember tahun 1844 ia memperoleh tanda jasa dan diangkat didalam jabatan ” *Ridder in de Orde van de Eikenkroon van het Groothertogdom Luxemburg*”. Tampaknya Ia merasa tidak kerasan tinggal di Paris dalam waktu yang lama. Kehidupan seni yang sibuk disana mengakibatkan ia menjadi merasa bingung dan tidak nyaman. Perasaan-perasaan ini cepat berlalu, terbukti dengan kemunculannya yang eksotis di salon-salon di Paris. Bahkan Multatuli sendiri di dalam karyanya *Max Havelaar* (1860) membandingkan penampilan Saidjah, seorang penduduk pribumi yang menjadi pembantu di Batavia, yang menghebohkan kalangan Eropa disana dengan popularitas Raden Saleh di Eropa.

Tuan majikannya sendiri sangat menyukai Saidjah yang segera diangkat menjadi pembantu di rumahnya. Tuan majikannya menaikkan pembayaran upahnya dan selalu memberikannya berbagai hadiah oleh karena merasa sangat puas dengan hasil kerjanya. Nyonya majikan sudah membaca buku cerita roman karya Sue yang menggemparkan banyak orang dan Ia selalu membayangkan pangeran Djalma pada saat dirinya melihat Saidjah. Juga para gadis muda memahami lebih baik daripada sebelumnya bagaimana seorang pelukis Jawa bernama Raden Saleh menjadi pemberitaan besar dan selalu dielu-elukan dalam lingkungan pergaulan di Paris.<sup>29</sup>

Raden Saleh, sang “Pangeran Jawa” bertemu dengan seorang pelukis bernama Horace Vernet (1789-1857) dan sesudah itu Ia tampak sering berkunjung ke studio kerjanya. Vernet adalah seorang pelukis yang spesialisasinya pada lukisan obyek-obyek bersejarah yang terdapat di daerah koloni Perancis pada waktu itu yaitu Aljazair. Raden Saleh juga menunjukkan kekagumannya yang besar kepada Eugene Delacroix (1798-1863) dengan karya-karyanya yang dramatis. Pengaruh aliran romantisme Perancis terlihat dengan jelas pada lukisan adegan perburuan-nya yang heroik, yang menyebabkannya menjadi terkenal sebagai seorang pelukis Jawa. *Lukisan perburuan kerbau di Jawa*

---

<sup>29</sup> Multatuli, *Max Havelaar*, Wereldbibliotheek 1929, hlm. 319

(gambar 3) yang dibuat pada tahun 1851 menunjukkan sebuah adegan perburuan yang diromantisir secara kuat. Di daerah padang rumput belantara yang berlatar belakang gunung api dan rerimbunan pohon-pohon kelapa terdapat adegan laki-laki Jawa dengan menunggang kuda yang sedang melakukan perburuan kerbau-kerbau. Lukisan ini merupakan sebuah karya yang menggambarkan sebuah adegan yang penuh dengan pergerakan yang dinamis dan penuh keributan dimana terlihat dengan jelas emosi orang dan hewan yang terlibat di dalamnya. Raden Saleh sendiri sebagai orang Jawa sudah mempunyai racikan bumbu dasar romantiknya sendiri yaitu penghargaan terhadap alam, ekspresi perasaan dan sebuah lingkungan yang eksotis.

Sesudah tinggal selama dua puluh tiga tahun di benua Eropa, Raden Saleh pada tahun 1852 pulang kembali ke Batavia *sebagai seorang pelukis raja-raja*, sebuah gelar sebutan yang diberikan kepadanya oleh raja Willem III pada tanggal 27 Juli 1851. Di istana Buitenzorg (Bogor) Ia sebagai seorang pelukis terkenal diberikan kewenangan menempati dua kamar. Dari tugas yang diberikan kepadanya untuk melakukan restorasi terhadap lukisan potret para gubernur jendral maka terbukti bahwa Ia memang pantas disebut sebagai seorang ahli di bidang seni lukis. Sesudah berhasil menyelesaikan tugas restorasinya tersebut maka Ia memperoleh pekerjaan sebagai seorang konservator koleksi lukisan-lukisan yang terdapat disana. Pada tahun 1857 Raden Saleh mengajukan permohonan untuk melakukan perjalanan ke “Yogyakarta dan Surakarta” selama enam bulan dengan tujuan untuk mempelajari mengenai Perang Jawa (1825-1830). Ia ingin melakukan studi untuk membuat sebuah lukisan bertema *Penangkapan Diponegoro* yang nantinya akan dipersembahkan kepada raja Willem III. Pemerintah menyarankan kepadanya untuk tidak melakukan hal itu oleh karena kenangan terhadap perang itu yang orang lebih senang untuk melupakannya akan menjadi terbangkitkan kembali. Diponegoro sesudah melakukan peperangan melawan Pemerintah selama lima tahun berhasil ditangkap dan ditawan oleh

jenderal De Kock pada tanggal 28 Maret tahun 1830 pada saat ia sedang melakukan perundingan di rumah kediaman residen Magelang dan selanjutnya ia diasingkan ke Menado. Ia adalah merupakan raja “pribumi” terakhir yang melakukan perlawanan terhadap orang-orang Belanda dan oleh karena itu sampai sekarang ia dihormati sebagai seorang pahlawan nasional. Nantinya terbukti bahwa sang pelukis tetap saja menjalankan rencananya sebab pada sebuah pameran yang diselenggarakan pada tahun 1883 di Amsterdam terdapat lukisan *Penangkapan Diponegoro* yang ikut dipamerkan, yang dikirim oleh Raja Willem II. Selama periode akhir hidupnya dimana antara tahun 1875 sampai dengan tahun 1879 Raden Saleh berkesempatan sekali lagi untuk berkunjung ke Eropa tidak membawa banyak perubahan terhadap hasil karyanya. Sang pelukis tetap saja membuat lukisan potret-potret dan pemandangan perburuan disamping melakukan pekerjaan sebagai seorang konservator. Salah satu contoh dari karya yang dihasilkan pada periode akhir tersebut ialah lukisan *Pertarungan melawan Singa* yang dibuat pada tahun 1870 (gambar 5). Komposisi yang tampak hidup dan anatomi yang berotot mengacu kepada pelukis Perancis yaitu Delacroix dan Vernet.<sup>30</sup> Seorang laki-laki yang berpakaian seperti orang Arab yang terjatuh dari atas kudanya mengarahkan pistolnya tepat pada dada seekor singa yang mengaum kesakitan. Sebuah lembing menancap tepat diatas punggung binatang ini yang dilemparkan oleh seorang Afrika yang kemudian meninggal dalam penyerangan itu. Dekorasi Jawa berganti dengan dekorasi Afrika Utara. Bagaimana sang pelukis bisa melihat dirinya sendiri yang terdapat pada sebuah lukisan potret diri dari periode ini, dimana disana kita melihat seorang tuan yang berpakaian model Barat dengan sangat bagusnya, yang oleh pengamat dipandang sebagai sangat percaya diri. Di belakang tangan kanannya terdapat sebuah lukisan yang terletak diatas penopang papan tulis: sebuah pemandangan laut, dimana sebuah perahu layar tengah melaju diantara gulungan ombak laut. Sang

---

<sup>30</sup> Pada sudut kiri bawah terdapat tulisan dalam bahasa Jawa yang berbunyi: *Kang jasa Raden Saleh putra Bustaman sangking pulo Djawi 1870* (Ini dibuat oleh Raden Saleh putra Bustaman dari pulau Jawa, 1870).

pelukis dengan kedua tangannya memegang erat papan lukis dan pensil-pensil (gambar 6). Raden Saleh pada lukisan ini melukis dirinya sendiri sebagai seorang aristokrat Eropa yang dilukis dengan genre Belanda.

Raden Saleh meninggal dunia pada tanggal 23 April tahun 1880 di Buitenzorg, tidak lama sesudah ia kembali dari Eropa untuk yang kedua kalinya. Kecintaannya yang sangat besar terhadap budaya Eropa antara lain terbukti dari rumah yang ditempatinya selama perkawinan pertamanya dengan seorang wanita Indo-Eropa yang bernama Winkelman. Rumah ini yang disebut sebagai “rumah Raden Saleh” dibangun dengan gaya neo-gothik. Rumah dengan gaya khas Eropa ini masih tetap mengagumkan di pusat kota Jakarta pada saat sekarang ini, yang dipergunakan sebagai bangunan sebuah rumah sakit (Rumah Sakit Cikini, Jalan Raden Saleh, Jakarta, gambar 7). “Rumah Raden Saleh” adalah sebuah saksi bisu dari keunikan sang Pangeran Jawa ini, yang menjalankan karirnya di istana-istana Eropa abad ke Sembilan belas meskipun Pemerintah Belanda sebenarnya berkeinginan untuk mengangkatnya sebagai pejabat pemerintah dan menempatkannya di Bogor untuk mendokumentasikan mengenai “ilmu bumi dan ilmu bangsa-bangsa”. Patung lilin Raden Saleh dalam pakaian aristokrat Jawa tampak tidak sesuai dengan gambaran orang mengenai seorang seniman yang bersikap romantis. Bukan seorang pengelana yang miskin melainkan seorang aristocrat yang hidupnya makmur, yang dalam hal ini termasuk dalam kategori “penduduk pribumi” yang dijajah. Pelukis “pribumi” yang pertama kalinya dengan berbekal pendidikan lukis Barat berhasil memperoleh ketenaran secara internasional. Ketenaran ini tidak semata-mata disebabkan oleh rumus kesuksesan lukisan-lukisannya secara klise. Gaya hidup aristokratnya dan penampilannya yang menarik perhatian di lingkungan sirkuit seni Barat menempatkannya sebagai seorang yang dianggap aneh. Raden Saleh sudah berhasil membalikkan peran-peran. Sebagai seorang penduduk “pribumi” ia melukis pemandangan-pemandangan yang eksotis untuk orang-orang Eropa yang memberikan tugas kepadanya, sementara itu

para pelukis dan juru gambar Eropa sendiri sibuk mendokumentasikan mengenai “daerah dan penduduk” Hindia Belanda (termasuk dirinya sendiri).

## PARA PELUKIS DAN JURU GAMBAR EROPA YANG MENDOKUMENTASIKAN HINDIA-BELANDA KITA

Seni lukis dan gambar yang selama periode tahun 1700 sampai dengan tahun 1900 diintroduksikan oleh para seniman Eropa ke Hindia Belanda pada waktu itu adalah merupakan dokumen karakter yang penting. Berkat jasa dari yang disebutkan berturut-turut ini yaitu VOC, *Koninklijk Bataviaasch Genootschap* dan Komisi Reinwardt maka berkembang sebuah seni lukis kolonial yang spesifik. Seni lukis kolonial ini menjadi eksis dengan cara mengikatkan diri dengan “Bahasa, Daerah dan Penduduk” dalam bentuk gambar-gambar untuk kepentingan militer (topografi) dan ilmu pengetahuan (geografis, arkeologis, antropologis). Selama abad kesembilan belas pembuatan album ensiklopedi yang diberi ilustrasi gambar-gambar sedang menjadi mode dimana album-album ini harus dapat memberikan kesan mengenai dunia Timur yang eksotis kepada orang-orang Eropa. Adat istiadat dan berbagai kebiasaan penduduk asing “penyembah berhala” dibuat dan dicetak oleh para pelukis dan juru gambar Eropa yang selanjutnya dipergunakan sebagai bahan ilustrasi dalam berbagai laporan-laporan perjalanan. Nilai artistik dari gambar-gambar, lukisan-lukisan cat air, lukisan-lukisan tersebut secara umum dapat dikatakan biasa atau sedang-sedang saja. Kepentingan mereka terletak pada sekedar memenuhi kebutuhan terhadap informasi visual pada masa belum atau baru saja dikenal fotografi.

Sudah sejak abad ketujuhbelas para pelukis Eropa melakukan perjalanan ke dunia Timur baik atas inisiatif sendiri maupun menjalankan perintah dari *Verenigde Oost-Indische Compagnie* (VOC = Persatuan Kongsi Dagang Hindia Timur). Sebagian dari para pelukis ini aktif di bidang perdagangan dan bertindak sebagai “pelukis-pedagang”. Sebagian lagi menjalankan perannya

dalam bidang hubungan diplomatik. Dalam hubungannya dengan hal ini mereka menjalankan tugas untuk menggambar potret raja-raja dari berbagai macam kerajaan dan gubernur jenderal Hindia Belanda. Keahlian para pelukis yang hidup di abad ketujuh belas dan kedelapan belas ini tidak hanya menggambar potret-potret dan “types” saja melainkan juga dari berbagai genre yang sudah lazim seperti misalnya gaya hidup, interior, pemandangan laut dan pemandangan alam yang dimaksudkan sebagai dekorasi bangunan-bangunan VOC di Batavia. Selain itu juga terdapat sejumlah besar juru gambar yang dipekerjakan dalam berbagai perjalanan ekspedisi militer VOC untuk tujuan pembuatan gambar-gambar teknik dan arsitektur bangunan-bangunan. Para juru gambar ini juga ditugaskan untuk membuat gambar-gambar topografis seperti misalnya membuat dokumentasi untuk kepentingan ilmu geografi dan etnografi serta antropologi, membuat gambar-gambar benteng, rumah penduduk, kota dan lingkungan mereka. Gambar-gambar daerah pesisir dan benteng-benteng diajarkan kepada para murid setempat di sekolah Angkatan Laut yang didirikan di daerah-daerah dimana mereka sedang melakukan ekspedisi militernya. Semuanya ini akan berfungsi sebagai kader yang memberikan informasi umum tentang daerah-daerah yang asing dan masih belum dikenal yang harus dimasukkan ke dalam “peta” untuk kepentingan pelayaran, perdagangan dan penaklukan-penaklukan.<sup>31</sup>

Pendirian lembaga *Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen* pada tahun 1778 mengawali sebuah jaman baru. Pendekatan secara sistematis dan ilmiah sangat berbeda dengan berbagai tindakan VOC

---

<sup>31</sup> Loos-Haaxman, J., de, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag, 1968. Brom, G., *Java in onze kunst*, Rotterdam, 1931. Pott, H., *Naar Wijder Horizon*, Den Haag, 1962. Anderson, B., *Imagined Communities, Reflections on the origin and spread of nationalism*, London, 1991. Lihat hlm.171-178 mengenai munculnya peta-peta kolonial dan arti politis serta simbolisnya. Lihat untuk gambar-gambar dari periode ini dalam leksikon informatifnya Haks, L., dan Maris, G., *Lexicon of Foreign Artist who visualized Indonesia (1600-1950)*, Utrecht, 1993.

yang bertujuan lebih praktis dan strategis.<sup>32</sup> Lembaga ini adalah merupakan sebuah lembaga tertua yang pernah ada di dunia Timur sebagai kelanjutan dari banyak lembaga, perkumpulan dan maskapai yang sebelumnya sudah berdiri di Eropa sebagai akibat dari pengaruh Pencerahan Perancis.

Lembaga ini bertujuan untuk memajukan “Kesejahteraan rakyat” dengan jalan menyebarkan pengetahuan umum. Kata “Kesenian” pada masa itu masih belum bisa diartikan sebagai “Seni Keindahan”, akan tetapi lebih diartikan sebagai “Seni yang diterapkan” atau keahlian pertukangan. Disamping perhatian untuk berbagai perkara yang berhubungan dengan “Untuk kepentingan Pertanian, Perdagangan dan khususnya memajukan dan menyebarkan kemakmuran penduduk” maka perkumpulan juga mempunyai tujuan untuk mengetahui dan memahami mengenai “Sejarah alam, Kekunoan, dan berbagai Adat Kebiasaan Penduduk”. Pendek kata bidang tugasnya ialah untuk melakukan berbagai upaya kerja keras untuk kepentingan pengetahuan ensiklopedis dunia. Sesudah berjalan beberapa lama maka lembaga Bataviaasch Genootschap ini akan memusatkan perhatiannya secara lebih khusus terhadap studi tentang Hindu-Jawa dan kesenian. Sebuah upaya dan kerja keras ilmiah yang pada saat itu sedang digalakkan ialah dalam rangka untuk pengumpulan yang pertama dari koleksi “Naturalia en Zeldzaamheden” (Barang-barang hasil alam dan buatan manusia yang langka) dan yang nantinya akan disimpan dalam sebuah museum di Batavia (sekarang bernama Museum Nasional). Museum ini sampai sekarang masih menyimpan banyak koleksi benda-benda arkeologis dan antropologis.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> *Verlag der viering van de 150sten gedenkdag, 24 April 1778 – 24 April 1928*, Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, Batavia, 1928, hlm. 21-29.

<sup>33</sup> Museum Nasional terletak di lapangan Merdeka, Merdeka Barat, no.12, Jakarta. Sejumlah besar koleksi arkeologis dan antropologis yang pada saat itu berada disini sekarang disimpan di museum Rijksmuseum voor Volkenkunde di Leiden. Salah satu koleksi yang paling berharga yaitu berupa patung Hindu-Jawa Prajnaparamita sudah dikembalikan oleh pemerintah Belanda ke

## - **Munculnya Arkeologi**

Dari banyaknya dokumentasi kekunoan Hindu-Jawa maka dengan ini sudah dapat diperkirakan gambaran seperti apakah yang terbentuk di Barat mengenai “jaman klasik kuno” Timur.<sup>34</sup> Penghargaan terhadap hal ini muncul pada akhir abad ke delapan belas, sesudah beberapa monumen yang dianggap sangat langka atau sebagai contoh-contoh dari “pendapat yang bersifat barbar” disebutkan di dalam berbagai laporan perjalanan yang dilakukan orang pada abad ke tujuh belas dan awal abad ke delapan belas. Adalah merupakan jasa dari seorang Inggris yang bernama Sir Thomas Stamford Raffles, sebagai orang yang untuk pertama kalinya mempublikasikan sebuah tinjauan terhadap kekunoan Jawa di dalam karya standardnya yang berjudul *The History of Java*, (1817).<sup>35</sup> Raffles selama masa pemerintahannya di Hindia Belanda dari tahun 1811 sampai dengan tahun 1816 diangkat sebagai gubernur jenderal. Selama masa pemerintahannya yang berjalan singkat ini ia dengan dibantu oleh banyak pembantunya mengumpulkan data-data yang sangat banyak mengenai bahasa, daerah dan penduduk, sejarah, arkeologi dan seni. Diantara ilustrasi-ilustrasi dan lithografi-lithografi yang dibuat sesuai dengan gambar aslinya terdapat sejumlah lukisan bangunan-bangunan monumen arkeologis yang merupakan hasil karya dari orang Belanda yang bernama Letnan Insinyur Hermanus Christiaan Cornelius (1774-1833). Berbagai lukisan asli ini termasuk kedalam

---

Indonesia. Mengenai pengembalian benda-benda koleksi lainnya sampai sekarang masih dalam pembicaraan antar kedua pemerintah tersebut di atas.

<sup>34</sup> Kekunoan klasik Hindu-Jawa meliputi berbagai bangunan monumen yang dibangun di Jawa Tengah pada abad ke-7 sampai dengan abad ke-10 (periode Jawa Tengah) dan yang dibangun antara abad ke-10 sampai dengan abad ke-16 di Jawa Timur (periode Jawa Timur). Bangunan-bangunan monumen ini dibangun oleh dinasti-dinasti Jawa Budha dan Hindu. Pada abad ke sembilan belas sebagian besar bangunan-bangunan candi mengalami kerusakan dan menjadi runtuh.

<sup>35</sup> Raffles, Th., *The History of Java*, London, 1817.

dokumentasi “arkeologis” yang paling tua. Tugas untuk melakukan hal itu disampaikan oleh gubernur Daerah Pesisir Timur Jawa (1801-1808) bernama Nicolaus Engelhard pada waktu dilakukannya pembangunan sebuah benteng baru di Klaten (Jawa Tengah) pada tahun 1806. Beberapa tahun sebelumnya Engelhard mulai melakukan perjalanan ke berbagai istana kerajaan di Jawa dan pada saat itulah perhatiannya tertuju kepada candi Prambanan yang kondisinya porak poranda dan terbengkalai. Ia kemudian memerintahkan untuk melakukan pembersihan dan memasukkannya di dalam gambar peta serta melakukan perawatan untuk mencegah terjadinya kerusakan yang lebih parah lagi. Perhatian erhadap arkeologi yang diberikan oleh Engelhard secara pribadi ini juga membawa kerugian. Oleh karena ia sangat menghargai seni Hindu-Jawa maka sejumlah patung yang berada di candi-candi dirampoknya. Patung-patung ini kemudian ditempatkan di taman “Kebebasan” di kompleks kediamana gubernur Semarang. Demikianlah yang menjadi ciri dari studi keilmuan yang masih berada pada tahapan untuk keisengan saja dimana pada saat itu muncul arkeologi. Hal itu pertama-tama adalah merupakan sebuah hobby dari orang-orang secara perseorangan.

Ilustrasi-ilustrasi yang terdapat di dalam buku Raffles selama bertahun-tahun lamanya membentuk informasi dasar untuk penelitian arkeologis yang baru muncul. Mereka sedikit banyak memberikan penuturan kembali yang lebih realistis terhadap keadaan dimana arsitektur dan seni pahat patung arca dari kompleks candi yang dilihatnya terbengkalai. Pada gambar salah satu candi-candi lebih kecil yang dibuat oleh Cornelius, yang termasuk kedalam kompleks Prambanan adalah menggambarkan peninggalan kekunoan Hindu-Jawa abad pertengahan (Periode Jawa Tengah Abad ke-7 sampai ke-10). Bentuk dasar arsitektural bangunan di gambarkan kembali secara sangat mendetil, dengan ditumbuhi oleh rerimbunan pohon dan tanaman liar yang lebih tampak bersifat Eropa dibandingkan dengan tropis. Pada pengisian detil-detil seperti halnya rangkaian relief dan dekorasi-dekorasi sudut maka terkesan bahwa sang juru gambar kurang tepat dalam

mengerjakannya. Penuturan kembali reruntuhan bangunan ini terutama dimaksudkan sebagai informasi mengenai “barang aneh dan langka” yang dapat ditemukan di Hindia Belanda. Karakter topografis diperkuat dengan penambahan sebuah figur orang berpakaian Jawa yang sedang berdiri dan sebuah gunung berapi pada latar belakangnya. Sentimen yang disampaikan dengan gambar lukisan reruntuhan bangunan yang eksotis ini seakan menjadi pelengkap berbagai ilustrasi romantis dari buku-buku “cerita perjalanan yang indah” yang pada paruh kedua abad kesembilan belas sedang menjadi mode.

#### - **Komisi Reinwardt**

Sesudah masa pemerintahan Inggris dibawah kekuasaan Raffles berakhir (1816) maka Raja Belanda Willem I mengangkat Komisi Reinwardt yang diketuai oleh Casparus Reinwardt (1773-1854) sebagai “Direktur Urusan Seni dan Ilmu Pengetahuan di Jawa dan pulau-pulau di sekitarnya”. Reinwardt sebagai seorang guru besar di Athenaeum Illustre di Amsterdam memperoleh tugas untuk memajukan penelitian ilmiah. Pada tahun 1816 Komisi Reinwardt berangkat ke Hindia Belanda. “Daerah dan Penduduk” Hindia Belanda akan digambar oleh para “juru gambar seni” bernama Adrianus Johannes Bik (1790-1872), James Theodor Bik (1796-1875) dan pelukis seni Payen yang berasal dari Brussel. Mereka ditugaskan untuk mendokumentasikan semua hal yang dapat dipergunakan untuk kepentingan ilmiah, yaitu meliputi pemandangan alam, tanaman dan pohon-pohon, bangunan monument Hindu-Jawa, kompleks tempat tinggal tentara, pemukiman penduduk, keadaan sungai-sungai dan “berbagai macam penduduk pribumi”. Selama Reinwardt tinggal di Jawa (1816-1822) banyak benda-benda seni Hindu-Jawa yang sudah berhasil dikumpulkannya kemudian dikirimkan ke Belanda yang menyebabkan dilakukannya pembahasan ilmiah untuk yang pertama kalinya terhadap tiga patung Hindu-Jawa oleh ahli kekunoan Reuvens pada tahun

1826.<sup>36</sup> Selain itu orang tidak mengetahui secara pasti dalam kategori apakah seni ini harus dikelompokkan, dalam “barang aneh dan langka” atau dalam “kekunoan”. Oleh karena mereka tidak sesuai untuk berada dalam kader “Kabinet Kelangkaan” maka mereka pada awalnya ditempatkan di museum kekunoan dimana statusnya dalam sejarah seni diberikan penekanan.

Di Jawa muncul sebuah “Komisi untuk mencari dan menemukan, mengumpulkan dan menyimpan benda-benda kekunoan” yang sesudah keberangkatan Reinwardts pada tahun 1822 melanjutkan pekerjaannya. Juru gambar A.J. Bik dan pelukis Payen termasuk kedalam komisi ini. Payen yang secara umum mengkhususkan dirinya untuk menggambar alam dan kehidupan penduduk yang nantinya di Belanda diolah kembali dengan menggunakan cat minyak juga bersedia untuk membuar gambar dokumentasi dari bangunan-bangunan monument Hindu-Jawa. Pada saat kita melihat lukisan patung Siva yang terkenal itu, yang berasal dari candi di Singasari, apabila dibandingkan dengan lukisan yang terdapat di dalam buku Raffles berjudul *History of Java* akan tampak beberapa perbedaan. Payen membuat sketsanya dengan memasukkan bayangan dan pencahayaan yang alami. Gambar dari buku Raffles lebih banyak bersifat teknis dan skematis. Sejumlah detail dirubah dan ditambah oleh juru gambar seperti halnya tangan-tangan yang direkonstruksi kembali (gambar 9).<sup>37</sup>

Seorang seniman lainnya yang benar-benar mencurahkan diri sepenuhnya pada keantikan dunia Timur ialah pelukis-juru gambar dan arkeolog amatir bernama Sieburgh. Pelukis ini pergi ke Jawa pada tahun 1836 dan dalam kurun waktu dari tahun 1837 sampai dengan tahun 1842 sudah

---

<sup>36</sup> Reuvens, *Verhandeling over drie grote steenen beelden in den jare 1819 uit Java naar Nederland gezonden*, 3e kl. Kon. Ned. Inst.v. Wet, 1826.

<sup>37</sup> Patung asli terdapat di museum Rijksmuseum voor Volkenkunde di Laiden. Patung ini digambarkan di dalam Pott, H., *Naar Wijde Horizon*, Den Haag, 1962, hlm. 102

mampu menghasilkan sebanyak lima puluh gambar-gambar dan tiga puluh tujuh lukisan-lukisan cat minyak. Disamping dokumentasi visualnya sang pelukis juga membuat banyak catatan-catatan. Maksud dari hal ini ialah bahwa catatan-catatan itu nantinya akan disusun dalam bentuk teks untuk sebuah buku besar dan karya yang berisi reproduksi dari lukisan-lukisannya. Dengan kematian pelukis ini pada usia mudanya maka ide ini tidak pernah sempat diwujudkannya. Karya-karyanya mempunyai tenunan romantis. Reruntuhan bangunan candi yang suram yang oleh pelukis disebut “graftombes” dikelilingi dengan pohon-pohon beringin yang tampak berjuntaian. Mereka mencerminkan sebuah danau gunung dengan latar belakang langit yang gelap dan disela-selanya muncul bulan yang berwarna merah jingga. Semua bumbu-bumbu aliran romantik di tanah air sepertinya sudah diwakilinya.<sup>38</sup>

#### - **Lembaga *Bataviaasch Genootschap***

Di bidang arkeologi, oleh lembaga *Bataviaasch Genootschap* sudah dilakukan berbagai langkah lebih lanjut, yaitu dengan menerbitkan untuk pertama kalinya pada tahun 1847 sebuah katalog ilmiah koleksi kepurbakalaan yang disimpan di sebuah museum yang didirikan di Batavia, yang merupakan cikal bakal sebuah tempat khusus untuk mengumpulkan dan memamerkan semua “benda-benda kuno yang langka” yang berasal dari Hindia Belanda. Kebutuhan terhadap sebuah dokumentasi yang lebih detail dan terinci mengenai bangunan-bangunan monumen kuno dari yang sudah dilakukan oleh Raffles (1817) maka pada tahun 1849 seorang juru gambar militer bernama Frans Carel Wilsen (1813-1889) diberi tugas untuk menggambar peta candi Borobudur. Sebelumnya pada tahun 1844 sudah pernah dicoba untuk mendokumentasikan candi Borobudur ini dengan menggunakan alat fotografi

---

<sup>38</sup> Krom, N., *Inleiding tot de Hindoe-Javaanse Kunst*, deel I, Den Haag, 1920, hlm. 7-8. Loos-Haaxman, J. de, *Verlaat Rapport Indie*. Den Haag, 1968, hlm. 19-38. Pott, H., *Naar Wijde Horizon*, Den Haag, 1962, hlm. 101-104. Bosch, F., *Het ontwaken van het aesthetische gevoel voor de Hindoe- Javaansche oudheid*, Santpoort, 1938, hlm. 3-36.

yang pada saat itu baru saja dikembangkan, akan tetapi upaya ini tidak memberikan hasil yang memuaskan. Baru sesudah bertahun-tahun kemudian karya Wilsen ini pada tahun 1873 diterbitkan dalam sebuah buku yang diberi judul *Borobudur op het eiland Java* (Borobudur di pulau Jawa). Disamping gambar-gambar bangunan candi secara teknik arsitektur, buku yang terdiri dari 476 halaman pada setiap halamannya terdapat gambar 3 buah relief. Gambar-gambar Wilsen yang di Belanda dilengkapi dengan lithografi bukanlah yang terbaik dari segi detail dan kecermatannya. Gambar relief yang terdapat pada candi digambarkan kembali dengan cara diromantisir dengan penambahan detail-detail yang digambar menurut fantasi juru gambarnya.

Dokumentasi yang secara kualitatif lebih baik terhadap candi Borobudur yang terkenal itu dilakukan dalam waktu satu tahun kemudian yaitu pada tahun 1874 oleh seorang fotografer bernama Isodore van Kinsbergen (1821-1905). Sampai dengan hari ini foto-foto tersebut masih dipuji oleh karena nilai-nilai dokumentasi dan kualitas artistiknyanya. Sebelum buku album kumpulan foto-fotonya itu diterbitkan maka terlebih dahulu pada tahun 1872 karya Kinsbergen yang berupa atlas fotografi candi Borobudur berjudul *Oudheden van Java* (Kekunoan Jawa) sudah diterbitkan dimana di dalam karyanya ini ia berhasil membuktikan kepakarannya. Dengan tersebar luasnya dua buku album foto tersebut (1872 dan 1874) ke seluruh penjuru dunia maka mengakibatkan dunia internasional menjadi mengetahui mengenai keindahan seni Hindu-Jawa.<sup>39</sup>

#### - **Gambaran Ideal Barat mengenai Kekunoan klasik dunia Timur**

Pada sekitar pergantian abad, Pemerintah Belanda juga semakin menunjukkan perhatiannya terhadap dokumentasi berbagai bangunan monumen bersejarah kuno. Hal ini ditunjukkan dengan didirikannya pada tahun 1901 sebuah Komisi

---

<sup>39</sup> Kinsbergen, I. van, *Borobudur*, 1874. Kinsbergen, I. van, *Kekunoan Jawa*, 1872.

di Hindia Belanda yang bertujuan untuk mengadakan penelitian terhadap masalah kekunoan di Jawa dan Madura. Tugas dari Komisi ini ialah:

Menyusun deskripsi penjelasan yang bersifat arkeologis dan arsitektural mengenai kekunoan yang terdapat di pulau-pulau tersebut di atas kedalam bentuk gambar dan juga hasil fotografi, sepanjang hal ini belum dapat dilakukan maka pembuatan cetakan batu kapur dan memberikan laporan mengenai berbagai cara yang sudah dilakukan untuk menjaga bangunan-bangunan monument tersebut dari kerusakan.<sup>40</sup>

Bahwa pembentukan Komisi ini tidak merupakan sesuatu yang berlebihan terbukti dari sebuah fakta bahwa masih di tahun 1896 terdapat lima buah relief Prambanan dan delapan patung gerobak Borobudur yang di dalamnya terdapat patung-patung Budha dalam keadaan terpisah dihadiahkan kepada raja Siam (Thailand). Pembentukan komisi ini berhubungan dengan pameran dunia yang diselenggarakan di Paris pada tahun 1889, dimana cetakan batu kapur patung-patung Hindu-Jawa dan relief-relief menarik perhatian banyak pengunjung. Satu tahun sesudah diselenggarakannya pameran dunia itu diterbitkan buku berjudul *Seni Hiasan di Hindia Timur Belanda* yang disusun oleh E. von Saher.<sup>41</sup> Penulisnya, seorang pematung Jerman yang membuat sendiri cetakan bangunan monumen antik dari batu kapur, yang mengkombinasi cetakan batu kapur dengan sebuah teks yang ia kumpulkan dari berbagai sumber yang lebih lama. Pada sebuah resensi buku ini yang ditulis oleh G. Rouffaer di dalam majalah *De Gids* tahun 1901<sup>42</sup> nilai estetis dari seni “klasik” Jawa Tengah dijelaskan dan Rouffaer mengkritik pilihan Von Saher yang menurut pendapatnya terlalu sedikit seni “Budhistis” dan terlalu banyak seni “Brahman” di dalam karya-karyanya. Untuk sebuah pemahaman

---

<sup>40</sup> Krom, N., *Inleiding tot de Hindoe-Javaanse Kunst*, deel I, Den Haag, 1920, hlm. 25.

<sup>41</sup> Saher, E.von, *De versierende kunsten in Nederlandsch Oost-Indie, Eenige Hindoemonumenten op Midden-Java*, Haarlem, 1900.

<sup>42</sup> Rouffaer, G., “Monumentale kunst op Java”, *De Gids*, 1901, no. 5, hlm. 1-27.

mengenai cara yang dipergunakan orang pada sekitar tahun 1900 untuk melihat seni Hindu-Jawa maka artikel ini sangat informatif. Bab dua dimulai sebagai berikut: “ Hal yang luar biasa dari seni Hindu di Jawa pada periodenya yang lebih tua ialah bahwa ia sedemikian indah keklasikannya”.

Apakah yang dimaksudkan oleh Rouffaer dengan istilah “sedemikian indah keklasikannya”? Dari bukti yang disampaikan ternyata bahwa yang dimaksudkan dengan seni Yunani klasik ialah upaya untuk mengacu sedekat mungkin kepada seni Yunani klasik. Semakin “lebih Yunani” sebuah patung maka nilai penghargaannya semakin tinggi. Menurut Rouffaer patung Budha memenuhi ukuran yang paling tinggi dalam hal keklasikannya dengan mengatakan sebagai berikut:

Sebab ia sangat mulia yaitu seni Budhistis. Kesederhanaan dan kebesarannya sedemikian kuat dan khidmadnya tanpa batas di atas perbuatan tanpa batas yang liar dari aliran-aliran Bramanistis. Tidak ada animisme kasar yang lebih dari hewan-hewan yang disembah sebagai perwujudan ke-Dewa-an, tidak ada simbol-simbol yang tersembunyi, yang seringkali penggambarannya sebagai patung-patung yang misterius akan tetapi tetap saja menimbulkan rasa muak terhadap prokreasi kemanusiaan, tidak diperindah dengan berbagai atribut patung-patung dewa yang dapat menyebabkan daya kekuatannya menjadi hilang.<sup>43</sup>

Penampakan luar kesalehan Budha oleh Rouffaer tentunya masih dapat diukur dengan ukuran keklasikannya. Yang lebih sulit atau hampir tidak mungkin ialah hal ini dilakukan dengan seni Hinduistis yang oleh penulis disebut “Brahmanistis”.

Demikianlah maka harus terjadi (.....) satu deretan agama penduduk yang muncul dengan semua pemenuhan selera plastisnya, tanpa kekang dan melampaui batas seperti halnya sikap alami bangsa-bangsa Timur. Dan dua Gereja yang terdapat diantara mereka yang (.....) muncul sebagai penguasa tertinggi:

---

<sup>43</sup> Idem., hlm.16.

Wisnuisme dan Siwaisme; bersama-sama sekarang juga masih merupakan dua cabang agama yang besar dari Hindu panteistis.<sup>44</sup>

Bahkan penulis selanjutnya mengatakan bahwa seni “pantheisme” ini ditandai dengan:

(...) tidak adanya penguasaan kemahiran untuk menghasilkan simbolik ketenangan dan kejernihan; sebaliknya, terlalu melampaui batas. Timbunan berbagai atribut yang misterius pada patung-patung dewa, dan penggandaan tangan dan kaki mereka yang bersifat diatas kemampuan manusia biasa.

Dalam penjelasannya mengenai lukisan-lukisannya sendiri bisa merupakan sebuah figur Budhistis, meskipun dalam hal ini berkaitan dengan sebuah candi Siwaistis (Prambanan), Rouffaer masih menyatakan persetujuannya. Akan tetapi:

(...) kembali disini dengan membuang semua panel-panel tambahan, yang melalui penyaluran mereka dari figur utama seringkali dilakukan dengan sangat merepotkan (gambar 10a, detail candi Prambanan dan 10b Budha yang berdiri lepas).<sup>45</sup>

Dari berbagai kutipan yang disebutkan di atas menjadi jelas betapapun agama Kristen Calvinistis bersama-sama dengan Neo-Klasisistis menjadi pilihan pada waktu ini tetap saja sebuah cap stempel yang kuat sudah melekat pada peninjauan Barat terhadap seni Timur. Pemujaan terhadap “ideal-ideal klasik” dimulai pada masa Raffles. Pada tahun 1812 kolonel Mackenzie memberitakan bahwa dalam kunjungannya ke reruntuhan bangunan Prambanan ia melihat patung-patung menunjukkan postur tubuh yang berbeda dengan orang-orang Melayu, Jawa atau Hindu dan menurutnya lebih mirip dengan ideal orang Yunani yang mempunyai ciri hidung yang “*aquiline nose*”, hidung berbentuk bujur sangkar yang klasik.<sup>46</sup> Pendapat dari ahli ilmu

---

<sup>44</sup> Idem, hlm. 14.

<sup>45</sup> Idem, hlm. 21.

<sup>46</sup> Bosch, F., *Het ontwaken van het aesthetisch gevoel voor de Hindoe-Javaansche oudheid*, Santport, 1938, hlm.11. Anggapan terhadap

kekunoan Leiden yang bernama Reuvens terhadap tiga buah patung Hindu-Jawa yang pada tahun 1819 dikirimkan ke Belanda ialah didasarkan pada ideal-ideal Klasisitis. Menurut Reuvens bahwa pembuatan patung-patung tersebut menunjukkan pengetahuan anatomi yang tidak cukup banyak. Dagingnya terlalu lemas dan bundar, otot-ototnya tidak terlihat, tangannya dalam keadaan “salah posisi”, rambutnya “jelek”.<sup>47</sup> Kekurangan secara anatomis di satu pihak dapat disebabkan oleh terlalu seringnya patung-patung tersebut dimandikan dan diolesi dengan salep, di pihak lain ialah bahwa seniman ingin menghilangkan sebanyak mungkin simbol untuk dapat mencapai “jalan pikiran yang lebih tinggi lagi”. Kritik yang terakhir ini berlanjut selama masa romantis dimana gambar-gambar yang sama dilihat oleh mata orang-orang yang lainnya. Mereka sekarang harus menanggung akibatnya karena kurangnya realisme, kekakuan, ketidak alamiannya, penggambaran secara datar dan simetris, ketiadaan perspektif, terlalu banyak detil dan pada akhirnya ketidak berdayaan dalam menggambarkan ideal seni romantis tertinggi, yaitu untuk memberikan jiwa terhadap sikap dan perasaannya dan nafsu seperti yang dapat diperlihatkannya.<sup>48</sup>

Seni patung Jawa klasik dinilai dari berdasarkan kriteria seni Barat yang berkembang pada waktu itu yaitu klasisisme dan romantis. Patung-patung Budha Jawa yang “sederhana” dari candi Borobudur masih tetap disenangi oleh karena patung-patung itu mendekati ideal “Yunani”. Patung-patung Hindu candi Prambanan yang “bebas, melampaui batas” dinilai secara negative oleh karena adanya simbolik yang dianggap “menghalang-halangi”. (gambar 10a)

---

superioritas Barat yang berhidung mancung dibandingkan dengan bangsa Timur yang berhidung rata sampai hari ini masih tetap ada. Hal ini dibuktikan dengan dilakukannya operasi plastik terhadap bintang pop Michael Jackson.

<sup>47</sup> Reuvens, *Verhandeling over drie grote steenen beelden in den jare 1819 uit Java naar Nederland gezonden*, 3ekl. Kon. Ned.Inst. v Wet, 1826.

<sup>48</sup> Bosch, F., *Het ontwaken van het aesthetisch gevoel voor de Hindoe-Javaansche oudheid*, Santport, 1938, hlm.30

- **Penduduk pribumi, sebuah obyek studi yang menarik**

Disamping mempelajari mengenai pemandangan alam dan monumen-monumen yang bersifat antik, sejumlah pelukis memilih penduduk pribumi sebagai obyek lukisannya seperti misalnya Ernest Alfred Hardouin (1820-1854) dan Auguste van Pers (1815-1871). Salah satu contohnya ialah album lithografi gambar-gambar cat air karya-karya asli Hardouin yang diberi judul *Java, Tooneelen uit het leven, Karacterschetsen en kleederdragten van Java's bewoners*, 1855. Kata pengantar dari album ini dibuka dengan sebuah pertanyaan dari Letnan Kolonel (purnawirawan) Lange yang berbunyi sebagai berikut:

“Orang Belanda bermartabat yang manakah, yang sekarang ini masih belum menaruh perhatian kepada wilayah kita yang terbentang luas di Samudera Hindia Timur?”.

Selanjutnya Lange menjelaskan bahwa perhatian orang-orang Belanda ini disebabkan oleh para anggota keluarga mereka yang tinggal di Hindia Belanda. Orang-orang Belanda sangat ingin mengetahui mengenai berbagai hal yang mereka lakukan dan alami dalam kehidupan sehari-hari disana.<sup>49</sup> Deskripsi penjelasan dari gambar-gambar ditulis oleh W.L. Ritter (1799-1862) yang merupakan seorang penulis Hindia Belanda terkenal dan redaktur dari surat kabar *Java Bode* yang didirikan pada tahun 1852. Surat kabar ini dikenal sebagai sebuah terbitan yang gigih dalam mendorong kehidupan budaya di Hindia Belanda.<sup>50</sup> Pada gambar delapan (gambar 11) dilukis seorang Jawa, yang oleh Ritter disebutkan sebagai seorang yang berkaitan dengan *magan* yaitu sebuah sebutan yang diberikan kepada seorang penduduk pribumi yang berasal dari golongan atas yang disamping menguasai bahasa daerahnya sendiri juga

---

<sup>49</sup> Lange, Kata pengantar dalam Hardouin, F., dan Ritter, W., *Java, Tooneelen uit het leven*, 's-Gravenhage, 1855, pg. XIV, XV.

<sup>50</sup> Nieuwenhuys, R., *Oost-Indische Spiegel*, Amsterdam, 1978, hlm. 126-130.

mampu menulis dalam bahasa Melayu. Orang seperti ini biasanya seringkali diangkat sebagai pegawai pemerintah. Menurut Ritter meskipun pakaiannya terkesan sederhana akan tetapi Ia memberikan sebuah kesan bahwa penampilan seorang Jawa tampak “seperti wanita”, yang mana hal ini kemungkinan dipengaruhi oleh kebiasaan seorang laki-laki yang mempunyai rambut panjang dan mengenakan kain sarung sebagai ganti celana panjang.<sup>51</sup> Sesudah itu disusul dengan sebuah bagian mengenai kebiasaan makan orang Jawa dan kecenderungannya terhadap sikap-sikap “takhayul, puas dengan diri sendiri, boros”. Pada akhirnya Ritter menyampaikan sebuah harapan agar kegelapan dan fanatisme yang selama ini seringkali dialamatkan kepada penduduk Jawa akan menjadi hilang dengan pemberkahan agama Kristen. Penjelasan yang disampaikan oleh Ritter dirasakan cocok dengan tradisi pada waktunya dan dimaksudkan sebagai “penghilangan ketegangan yang menyenangkan” dan “penjagaan yang bermanfaat” untuk pembaca di Belanda.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Teks pada gambar 4 oleh W.L. Ritter dalam *Java, Tooneelen uit het leven*, 's-Gravenhage, 1855, hlm. 99. “(...) Pakaian itu sangat sederhana namun memberikan kesan laki-laki Jawa mempunyai sifat seperti wanita. Ia mempunyai rambut yang dibiarkan sampai menjadi sangat panjang dan di bagian bawah dijalin dan ditutupi dengan kain batik. Mereka juga mengenakan pakaian dengan baju dalam yang terbuat dari bahan kain linen atau yang berwarna. Pakaian luarnya akan menutup sampai bagian leher yang diberi kancing dan lengan bajunya biasanya berukuran panjang dan lebar. bagi orang-orang kaya maka mereka juga menghias pakaian ini bersama dengan pakaian dalamnya dengan kancing-kancing baju perak atau emas dan bagi mereka yang tidak mampu untuk menggunakan bahan tersebut biasanya diganti dengan kancing baju dari bahan-bahan logam atau kaca. “Pakaian yang tidak dapat dijelaskan dengan kata-kata” seperti yang biasa dipakai oleh orang-orang Inggris (celana) jarang sekali dipakai mereka oleh karena mereka lebih senang memakai kain sarung batik. Untuk memastikan kain sarung ini terpasang dengan baik maka mereka biasa menggunakan semacam sabuk kain atau kulit yang lebar yang diujungnya dipasang pengait tembaga. Biasanya mereka akan menyelipkan kerisnya di sabuk belakang ini baik dari sisi kiri maupun sisi kanan secara melintang kebawah (...).

<sup>52</sup> Nieuwenhuys, R., *Oost-Indische Spiegel*, Amsterdam, 1978, hlm. 119-136.

Sebuah album terkenal lainnya dimana di dalamnya terdapat dokumentasi mengenai penduduk pribumi dan aktivitas pekerjaannya sehari-hari yang dilengkapi lithografi ialah karya dari Van Pers yang berjudul *Nederlandsch-Indische Typen naar de natuur getekend* (1865).<sup>53</sup> Di dalam album ini antara lain terdapat gambar seorang wanita pribumi yang dapat mengalir sebagai sebuah model yang di depannya terdapat lembaran kain katun, satu bagian kerja di dalam pengolahan batik (gambar 12). Lingkungan rumahnya dan penggunaan berbagai peralatan dituturkan dengan secara detil untuk memberikan informasi mengenai industri batik secara teknis. Juga berbagai hal yang dapat memberikan “kesenangan” kepada penduduk seperti halnya tari-tarian, gamelan dan pertunjukan wayang memperoleh tempat di dalam buku album ini. Pertunjukan Wayang (wayang kulit, boneka-boneka bayangan yang terbuat dari bahan kulit) dijelaskan sebagai sebuah contoh buruk dari budaya penyembah berhala. Bentuk-bentuk pernyataannya penuh dengan simboli “kegelapan” dan berbagai cerita “fabel” yang disampaikan menggugah kembali gerakan perlawanan yang besar orang-orang Eropa untuk tidak menghargainya sama sekali, yang kesemuanya ini berdasarkan latar belakang puritan dan ke-Kristenan-nya (gambar 13).

Gambar-gambar yang dibuat di Hindia Belanda pada abad kesembilan belas adalah merupakan hasil kerja untuk proyek dokumentasi. Gambar-gambar tersebut harus memberikan informasi mengenai tradisi dan adat kebiasaan “penduduk Timur” yang masih dianggap asing. Seni Timur (bangunan-bangunan monumen klasik dan tradisional) dipandang dari sudut pandang perspektif Barat. Perspektif ini didasarkan pada berbagai pendapat positivistis mengenai “Kemajuan” dan peranan yang diberikan oleh Barat sendiri. Cara yang dipergunakan oleh para seniman Barat dalam menggambarkan seni Timur ialah sesuai dengan urutan gaya yang terjadi di dalam sejarah seni Barat yaitu klasisisme, realisme dan romantik.

---

<sup>53</sup> Pers, A van, *Nederlandsch-Indische Typen naar de natuur getekend* 1854-1856.

Diantara sekian banyak pelukis dan juru gambar Barat yang menampilkan obyek lukisan mengenai Hindia Belanda ialah Raden Saleh yang bakatnya berkembang menjadi seorang pelukis “pribumi” pertama. Pemerintah Belanda sebenarnya ingin mendidik “pribumi” Raden Saleh menjadi seorang ahli dokumentasi mengenai Hindia Belanda. Ternyata Raden Saleh yang merupakan seorang bangsawan itu akhirnya memilih jalan hidupnya sendiri. Sesudah mengikuti pendidikan privat-nya di Belanda, Raden Saleh tinggal di beberapa istana di Eropa dimana Ia melukis banyak lukisan potret dan lukisan perburuan. Pada saat pulang kembali ke Hindia Belanda Ia ditugaskan menjadi seorang konservator koleksi lukisan Hindia Belanda di istana Buitenzorg. Lukisan pemandangan perburuan-nya yang heroik sangat sesuai dengan gambaran romantis Barat mengenai dunia Timur yang eksotis. Posisi dimana raden Saleh berada adalah unik. Pada saat sedang digalakkan pendokumentasian mengenai “penduduk Timur” ternyata muncul seorang pelukis Indonesia pertama yang memperoleh sukses besar dengan aliran romantisnya, baik di dunia Barat maupun di Hindia Belanda sendiri.

## II. SENI “MOOI INDIE” DAN SENI “AVANT-GARDE” DI HINDIA BELANDA (1900-1942).

### TIGA KATEGORI SENI LUKIS

Dalam periode antara tahun 1900 sampai dengan tahun 1942 di Hindia Belanda terdapat berbagai macam bentuk seni lukis. Secara garis besar dapat dibagi kedalam tiga kategori yaitu seni romantis “Mooi-Indie”, seni avant-garde modern, dan seni lukis tradisional Bali. Tiga kategori ini mencerminkan situasi kolonial. Seni lukis Mooi-Indie terutama diproduksi oleh para pelukis yang dilahirkan dan dibesarkan di Hindia Belanda (orang-orang Eropa, orang-orang Indo-Eropa dan orang-orang Indonesia). Seni avant-garde modern diintroduksikan ke Hindia Belanda oleh para pelukis Eropa yang sudah memperoleh pendidikan professional di Eropa dan kemudian mereka ini pergi ke Hindia Belanda (Pieter

Ouborg, Walter Spies). Pusat terpenting seni lukis tradisional ialah berada di pulau Bali, yang jaraknya jauh dari pusat seni Mooi-Indie dan seni modern yang berada di kota-kota besar Batavia (sekarang Jakarta), Bandung, Surabaya dan Yogyakarta.

Jarak antara seni lukis yang diimpor dari Barat dengan seni lukis tradisional disebabkan oleh status sosial yang menjadi penikmat dari kedua bentuk seni ini. Seni lukis Barat termasuk budaya kekotaan dari elit kolonial. Seni lukis tradisional adalah bagian dari budaya lokal yang merupakan budaya desa penduduk pribumi. Sebelum Perang Dunia Kedua antara pihak penjajah dengan pihak yang dijajah hidup di dalam dunia yang sangat terpisah. Hanya beberapa seniman yang bersifat eksentrik saja yang berkesempatan berkenalan dengan seni tradisional Timur yang disimpan di museum-museum Eropa yang mampu mendobrak hirarki kolonial itu (Rudolf Bonnet, Walter Spies). Lingkungan Seni Belanda yang bertugas untuk memajukan budaya barat di Hindia Belanda berusaha mempertahankan hirarki kolonial di dalam kebijaksanaan budayanya. Hanya beberapa orang Indonesia yang mempunyai hak istimewa saja yang diijinkan untuk memasuki Lingkungan Seni. Kebijakan kolonial berpikiran bahwa “penduduk pribumi” terutama harus menyibukkan dirinya dengan kerajinan seni dan seni lukis Bali. Ideal kolonial ini tidak pernah dapat menjadi kenyataan. Para pelukis Indonesia modern berkembang di kota-kota, terlepas dari seni tradisional yang dianggap asing oleh mereka sendiri oleh karena pendidikan kolonial mereka.

Satu-satunya tempat dimana terjalin sebuah ikatan antara seni lukis tradisional dengan seni lukis Barat ialah Bali. Seniman Belanda yang bernama Rudolf Bonnet dan seniman Jerman yang bernama Walter Spies berhasil mendobrak hirarki kolonial. Mereka berdua tinggal bersama-sama dengan penduduk pribumi sehingga memudahkan mereka untuk melakukan pertukaran kerja secara langsung. Akan tetapi secara umum dalam hal ini terdapat sebuah jarak yang lebar antara seni perkotaan Mooi-Indie yang berorientasi Barat dengan seni tradisional yang bersifat lokal dan terikat kepada

desa. Perhatian dari generasi pertama pelukis Indonesia modern berhubungan dengan pengambilalihan seni Mooi-Indie yang bersifat figuratif dan romantis. Pameran seni avant-garde yang modern yang diorganisir oleh pedagang cat Renault dilakukan di gedung Lingkungan Seni Batavia. Gedung ini hanya boleh dimasuki oleh orang-orang Eropa atau orang-orang Indonesia dari kalangan kelas atas saja. Dengan demikian pengaruh seni avant-garde ini terhadap perkembangan seni Indonesia sangat terbatas. Para pionir seni lukis Indonesia lebih senang mengikuti aliran romantik dari penguasa kolonialnya. Seni avant-garde modern di Hindia Belanda dapat dilihat secara teratur pada pameran-pameran. Publik kolonial yang konservatif tidak bersedia untuk terlalu menghargai seni modern ini. Orang-orang Belanda yang kembali ke tanah airnya menjatuhkan pilihannya terhadap seni Mooi-Indie yang menimbulkan nostalgia.

### - Seni “Mooi Indie”

Dengan semakin meningkatnya kebutuhan kultural di kalangan masyarakat kolonial kelas atas di “Hindia Kita” maka pada periode tahun 1900 sampai dengan tahun 1942 muncul sebuah bentuk seni lukis kolonial yang orang lebih senang menyebutnya seni “Mooi-Indie”. Seni lukis “Mooi-Indie” memberikan sebuah gambaran Hindia yang memberikan kepuasan publik Indis<sup>54</sup> terhadap harapan eksotis dan keindahan. Pemandangan alam yang realistis dan impresionistis, pemandangan kota, pasar, gambar potret para pelukis “Mooi-Indie” dari satu segi membentuk kelanjutan dokumentasi mengenai “negara dan bangsa” yang terjadi pada abad-abad yang lalu. Dokumentasi itu kebanyakan dibuat oleh para pelukis Eropa yang melakukan perjalanan berkeliling untuk kepentingan publik Eropa. Sejak tahun 1900 situasi ini mengalami perubahan. Baik para seniman maupun publik sekarang ini

---

<sup>54</sup> Kata “Indisch” dalam hal ini yang dimaksudkan ialah orang-orang Eropa atau orang-orang yang berdarah campuran (Indo), yang lahir dan dibesarkan di Hindia Belanda.

sama-sama berasal dari masyarakat Indis sendiri. Masyarakat kolonial, masyarakat Indis dibagi kedalam berbagai macam kelompok penduduk yaitu penduduk Eropa, penduduk Indo-Eropa (orang-orang yang berdarah campuran) dan pada akhirnya ialah penduduk asli Hindia Belanda yang oleh orang-orang Belanda disebut “Inlanders”. Disamping itu terdapat sekelompok kecil orang-orang China, Arab dan “Timur Asing” yang tidak dimasukkan kedalam kelompok penduduk “Inlanders” (pribumi) dan mempunyai status yang tersendiri.

Pada edisi nomor jubileum surat kabar *Java Bode* tanggal 11 Agustus tahun 1927 terdapat sebuah iklan dari toko “Bataviasche Kunsthandel” yang di dalamnya ditawarkan: lukisan cat minyak, lukisan cat air, gambar pastel, gambar-gambar sketsa pemandangan alam Hindia Belanda, pemandangan sawah, pemandangan laut, pemandangan gunung dan lain sebagainya. Di toko ini kecuali lukisan-lukisan juga dijual hasil-hasil karya seni ukir kayu, karya seni tembaga, karya seni batik dan seni tenun dan juga hasil reproduksi karya terbaik dari pelukis-pelukis terkenal (Eropa). Di bagian bawah iklan masih terdapat kalimat berisi anjuran : “ Kado yang sangat cocok untuk souvenir dan secara khusus dianjurkan kepada para ekspatriat untuk mengingatkan kembali pada Mooi-Indie” (gambar 14).<sup>55</sup> Bagaimanakah cara untuk dapat menerangkan posisi seni lukis Indis secara lebih jelas lagi ?. “Souvenir” untuk mengingatkan kembali pada Moi-Indie adalah merupakan alasan utama keberadaannya. Itulah yang selalu ditanyakan oleh “Orang-orang Belanda ekspatriat” atau yang sekarang ini berkaitan dengan sebuah lukisan, lukisan cat air, batik, ukiran kayu atau tembaga. Tugas dari seni lukis Indis ialah mengembalikan kembali “negara dan bangsa” dari Mooi-Indie ke tempat yang sebaik-baiknya. Berbagai tema yang sangat disukai oleh para pelukis Indis ialah pemandangan alam (gunung-gunung dan persawahan di Jawa dan Bali), figur-figur (adegan di pasar, senyuman wanita penjual buah-buahan), gaya hidup (buah-buahan tropis,

---

<sup>55</sup> Iklan dari *Java Bode*, nomor 183, 11 Agustus 1927, Batavia.

bunga-bunga), dan wajah kota (yang dipenuhi pohon-pohon rindang dan penduduk “pribumi” yang berpakaian eksotis!).

Para pelukis yang membuat nama genre ini ialah Gerald Adolfs (1897-1968), Ernest Dezentje (1884-1971) dan Leonardus Eland (1884-1952) (gambar 15 dan 16). Ketiga-tiganya menggunakan gaya impresionistis yang sangat disukai di Hindia Belanda. Karya mereka ini disamping karya-karya banyak pelukis impresionistis lainnya ( Adolf Breetvelt, 1892-1973, Carel Dake, 1886-1946, Charles Sayers, 1901-1943)<sup>56</sup> seringkali dipamerkan di lingkungan-lingkungan seni. Karakter seni “Mooi-Indie” agak bersifat amatir dan kuno apabila dibandingkan dengan aliran-aliran seni modern yang sedang tumbuh di Eropa (ekspresionisme, kubisme, surealisme, abstraksi). Dengan tidak adanya pendidikan seni maka kebanyakan pelukis Indis berkembang secara otodidak yang pada saat itu dibantu oleh para guru privat. Mereka ini seringkali adalah guru-guru gambar yang mengajar di sekolah-sekolah menengah atau para pelukis Eropa yang tengah mengadakan perjalanan keliling. Kontak langsung dengan seni lukis Barat terjadi melalui dua cara. Sejumlah seniman Indis yang pada masa mudanya dikirim ke Belanda untuk mengikuti sebuah pendidikan seni. Pada waktu mereka menjalankan pekerjaannya lebih lanjut di Hindia Belanda maka para pelukis ini pada saat sedang ijin cuti liburan sempat berkunjung kembali ke Belanda. Hanya sedikit dari mereka yang membawa pulang seni avant-garde yang pada saat itu tengah berkembang di Eropa dan sempat dilihatnya itu ke Hindia Belanda. Seni Mooi-Indie didasarkan pada prinsip-prinsip Barat, abad kesembilan belas, akademis dan oleh karena itu mempunyai karakter konservatif dan kolot.

---

<sup>56</sup> Loos-Haaxman J., de, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag, 1968, hlm.98-99. Lihat untuk lukisan-lukisan “Mooi-Indie” dalam bentuk reproduksi dalam lima buku tebal *Collectie Soekarno*. Juga Spruit, R., *Indonesische Impressies*, Wijk en Alburg, 1992, Haks, L., en Moris G., *Lexicon of foreign artist who visualized Indonesia (1600-1950)*, Utrecht, 1995.

Diantara sedikitnya pelukis Indis yang memperoleh ijin untuk melanjutkan studinya di Belanda juga terdapat beberapa penduduk pribumi. Abdullah Suriosubroto (1878-1941) adalah merupakan salah seorang dari tiga orang pionir Indonesia di bidang seni lukis modern.<sup>57</sup> Abdullah “tua” (untuk membedakan dengan putranya, pelukis Basuki Abdullah) berasal dari keluarga bangsawan. Ia diadopsi oleh Mas Ngabehi Wahidin Sudirohusodo, seorang dokter Jawa, yang berperan penting di dalam pergerakan nasional pada awal abad keduapuluh. Seperti halnya ayah angkatnya maka Abdullah bercita-cita untuk menjadi seorang dokter dan sesudah menyelesaikan pendidikannya di Batavia ia pergi ke Belanda untuk melanjutkan studinya disana. Sesaat sesudah sampai di Belanda ia berubah pikiran dan kemudian melanjutkan studinya di sebuah akademi seni di Den Haag. Sesudah menyelesaikan studinya maka ia pulang kembali ke Hindia Belanda dan tinggal di Bandung. Ia menjadi pelukis dengan spesialisasi lukisan pemandangan alam (gambar 17). Lukisan *Dataran tinggi Bandung* yang dibuat pada tahun 1935 dengan gaya akademis adalah sebuah contoh dari sekian banyak lukisan serupa yang dibuat oleh Abdullah.

Lukisan yang berukuran besar (200x100 Cm.) dibangun dari tiga bidang lukisan: pada bagian terdepan lukisan di kiri dan kanannya terhampar sawah-sawah dibawah naungan dan dibatasi dengan sekelompok pohon-pohon dan tanaman belukar, disela-sela rerimbunan ini terlihat menyembul siluet tajam beberapa pohon kelapa. Melalui pandangan tepat ditengah-tengahnya dengan pantulan cermin air terdapat bidang lukisan yang kedua, sebuah permukaan yang lebar dan luas mengarah keatas pada siluet gunung berapi Tangkuban Prah. Gunung ini, yang diselimuti kabut membentuk bidang ketiga dari lukisan ini. Komposisinya yang hampir simetris, bersama dengan penggunaan warna yang dilakukan (hijau, biru, coklat dan kuning tua)

---

<sup>57</sup> Yuliman, S., *Genese de la peinture indonesienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981, hlm. 68-75. *Art in Indonesia, continuities and change*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1967, hlm 193-94. Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia dan pembinaannya*, Jakarta, 1978, hlm. 18-20.

menghasilkan sebuah atmosfir tenang dan diam, masih ditambah lagi dengan tidak terdapatnya satupun tanda-tanda kehidupan pada alam yang berlimpah-limpah ini. Dengan adanya kontras antara latar depan yang gelap dan latar belakang yang terang memperkuat kedalaman pengerjaannya. Pohon-pohon dan sawah-sawah yang berada pada latar depan dilukis secara mendetail. Karya Abdullah “tua” mempunyai pengaruh besar terhadap para pelukis generasi berikutnya, terutama terhadap karya putranya, Basuki Abdullah (1915-1994) (gambar 18).<sup>58</sup>

Pengaruh yang sama seperti yang terjadi dengan Abdullah di Bandung juga terjadi di Sumatra oleh pelukis Wakidi (1889-1979). Sesudah Wakidi menyelesaikan pendidikannya di *Kweekschool* (Sekolah pendidikan guru) di Bukittinggi (Sumatra) ia pergi ke Semarang (Jawa) untuk belajar melukis pada seorang pelukis Belanda yang bernama Louis van Dijk. Sesudah selesai belajar ia kemudian pulang kembali ke Sumatra dimana ia bertempat tinggal untuk seterusnya. Pada lukisan *Keremangan di Mahat* (gambar 19) terdapat pemandangan alam Sumatra. Pada lukisan ini kita juga melihat sebuah pemandangan hamparan sawah yang berlatar belakang dua buah gunung yang ditengah-tengahnya terdapat sebuah celah lebar. Di kejauhan terbentang sebuah lembah yang ditengah-tengahnya muncul matahari yang mulai bersinat. Lembah ini dibatasi dengan gunung-gunung yang tinggi dan di atasnya terdapat kumpulan awan besar yang membubung keatas. Seperti halnya lukisan Abdullah, komposisinya dibagi secara seimbang, dibatasi oleh rangkaian tata warna (hijau, biru, coklat, merah muda, dan kuning tua), dan juga dalam hal ini tidak ada pengakuan terhadap makhluk hidup. Pada genre pemandangan alam Indis yang sama juga terdapat seorang pelukis-juru gambar bernama Mas Pirngadi (1875-1916). Berasal dari sebuah lingkungan keluarga aristokrat di Banyumas (Jawa Tengah) Pirngadi sudah sejak masa muda bergaul dengan kalangan orang-orang Belanda, dan dengan ini ia sudah banyak melakukan

---

<sup>58</sup> Lihat mengenai Basuki Abdullah di dalam Dermawan, A., R. Basoeki *Abdullah, Duta Seni Lukis Indonesia*, Jakarta, 1985.

kontak dengan budaya Barat. Ia juga menjadi murid dari seorang pelukis Belanda bernama Fredericus van Rossum du Chattel (1856-1917) yang merupakan seorang ahli di bidang seni cat air. Disamping itu selama bertahun-tahun Pirngadi bekerja sebagai seorang juru gambar yang sangat cakap untuk lembaga Bataviaasch Genootschap dan Dinas Arkeologi di Batavia. Pirngadi menjadi terkenal dengan ilustrasi karya standarnya yang terdiri dari lima jilid berjudul *Seni kerajinan penduduk pribumi di Hindia Belanda* (1912-1927).<sup>59</sup>

Tiga pelukis ini yaitu Abdullah “tua”, Wakidi, dan Pirngadi adalah merupakan para pelukis Indonesia yang penting sejak Raden Saleh. Mereka dianggap sebagai pelopor seni lukis Indonesia modern. Obyek-obyek lukisan mereka (pemandangan alam) dan gaya (impresionistis realisme) adalah contoh akademis yang mereka ikuti dari guru-guru Belanda mereka. Oleh karena jarak antara Hindia Belanda dengan Eropa yang sangat jauh maka pada waktu itu sangat sedikit pengetahuan yang ada disini mengenai perkembangan modernistis di dalam seni eropa. Meskipun demikian publik Indis di Hindia Belanda juga sedikit-sedikit mengikuti dan menaruh perhatian besar terhadap perkembangan itu.

#### - **Modernisme**

Beberapa aktivitas di bidang seni modernistis terjadi diantara periode tahun 1930 sampai dengan tahun 1940. Pada waktu itu diselenggarakan lebih banyak pameran “Seni Masa Kini”, dimana kecuali karya-karya impresionistis dan realistik sekarang juga dipamerkan aliran-aliran modern lainnya. Pameran berjualan ini diselenggarakan atas kerja sama dengan lingkungan perdagangan seni Eropa, perkumpulan seni dan para seniman sendiri. Demikianlah pada

---

<sup>59</sup> Dalam lima jilid yang berurutan yaitu *Het Vlechtwerk, De Werfkunst, De Batikkunst, De Goud-en Zilversmeedkunst, dan De Bewering van Niet-Edele Metalen*, dibahas oleh J.E. Jasper dan M. Pirngadi, Den Haag (1912-1917).

bulan Nopember tahun 1933 orang dibuat kagum dengan sebuah pameran Seni Masa Kini yang diselenggarakan di lingkungan seni Batavia. Pada bagian halaman depan catalog terdapat gambar setangkai bunga yang dilukis oleh Jan Sluyters dan di dalam daftar nama-nama yang memamerkan karya-karya lukisannya terdapat berbagai nama yang mewakili seni modern avant-garde (terutama para ekspresionistis): Leo Gestel, Herman Kruyder, Charley Toorop dan Mathieu Wiegman. Untuk Hindia Belanda dimana perkembangan seni lukis tetap berkuat pada impresionisme maka pertunjukan yang mengusung paham-paham seni modern ini adalah sebuah pengebolan, yang oleh publik sendiri tidak selalu dipandang positif. Oleh karena itu di dalam pengantar yang terdapat di katalog terdapat sebuah penjelasan kepada publik Indis sendiri mengenai latar belakang seni modern. Dengan cara sopan dan ramah orang-orang dimohon untuk melihat dengan seksama sebelum melakukan penilaian.<sup>60</sup> Pameran tahun 1933 juga menampilkan karya modern dari Hindia Belanda sendiri: Pieter Ouborg (gambar 20), Jan Frank (gambar 21) dan Rudolf Bonnet (gambar 22 dan 23). Para pelukis Indis tersebut semuanya menjalani pendidikan seni atau menggambar di Belanda sebelum mereka tinggal di Hindia Belanda. Karya mereka agak berbeda dengan rata-rata seni “Mooi-Indie”.

Piet Ouborg (1893-1953) lahir di Dordrecht dan sejak tahun 1916 sampai dengan tahun 1938 tinggal di Hindia Belanda. Pada awalnya ia di Hindia Belanda bekerja sebagai guru di berbagai tempat. Pada saat ia mengambil cuti liburan ke Belanda untuk pertama kalinya maka di Den Haag ia berkesempatan untuk memperoleh akte mengajar menggambar di sekolah menengah. Sesudah kembali lagi ke Hindia Belanda ia diangkat sebagai guru menggambar di sekolah Gymnasium Koning Willem III di Batavia (1926). Ia mengambil cuti liburan untuk yang kedua kalinya pada tahun 1931 dan sesudah itu ia melanjutkan mengajar di Bandung sampai dengan tahun 1938. Di dalam seni lukisnya Ouborg melakukan pengamatan terhadap aliran avant-garde Eropa. Pelukis

---

<sup>60</sup> Pengantar oleh De Loos-Haaxman, pada katalog *Pameran Seni Masa Kini*, Lingkungan Seni Batavia, 11-19 Nopember 1933, hlm. 2-4.

mengenal abstraksi dan surealisme pada saat melakukan kunjungannya ke Eropa dan dari majalah Perancis *Cahiers D'Arts* yang diperolehnya secara berlangganan. Majalah ini seringkali memuat gambar karya-karya reproduksi lukisan avant-garde Eropa. Pada tahun 1938 ia mengadakan pameran tunggal di Lingkungan Seni Batavia. Ouborg di dalam karya-karyanya ingin menuturkan kembali dunia batin dan dalam diri manusia yang pendekatannya terutama diupayakan melalui pewarnaan. Pada sebagian lukisannya seperti misalnya lukisan yang dibuatnya pada tahun 1934 berjudul *Kluwen* dapat dilihat timbunan benda-benda asing surealistisnya (gambar 20). Beberapa tahun sebelumnya sang pelukis sudah membuat komposisi garis yang abstrak. Salah satu contoh dari periode ini ialah lukisan "Sepasang suami istri dengan anjingnya" dari tahun 1931 juga dapat dilihat di Batavia.<sup>61</sup> Eksperimen dengan dunia yang tidak terlihat yaitu dunia mimpi dan penggambaran tidak memperoleh penghargaan besar di Hindia Belanda oleh karena sudah terbiasa dengan realisme. Dengan semangat "avant-garde"-nya, Ouborg seolah berjalan seorang diri dalam Lingkungan Seni dimana ia juga seringkali memberikan saran dan nasehat kepada yuri terhadap karya-karya yang akan dibeli. Hal ini dapat dilihat dari komentar berikut yang disampaikan oleh Loos-Haaxman:

Ia sesekali memberikan saran nasehat terhadap karya Sudjojono di masa mudanya yang masih sangat primitif dan orang Indonesia ini menurut saya terbukti masih tetap mampu berkembang menjadi seorang pelukis yang sebenarnya dengan kerja dan kekuatannya sendiri.<sup>62</sup>

Ouborg dengan pemikiran seninya yang berjuang untuk kemajuan pada waktu itu sudah dapat melihat kualitas dari pelukis Indonesia Sudjojono (1913-1987) di masa mudanya, yang nantinya akan bersama-sama menjadi pendiri perkumpulan pelukis Indonesia untuk yang pertama kalinya. Bagaimana orang

---

<sup>61</sup> Gambar dalam: Duise, L., dan Haase, A., *Ouborg*, monografi, SDU uitgeverij, Den Haag, 1990, hlm.32 (gambar 31).

<sup>62</sup> Loos-Haaxman, J.de, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag, 1968, hlm. 101.

di Hindia Belanda berpikir mengenai karya Ouborg dapat dibaca dari komentar yang terdapat pada halaman pertama Katalog tahun 1938, yaitu sebagai berikut:<sup>63</sup>

Dalam kelompok kecil seniman Indis Ouborg menempati posisinya seorang diri. Sebagian orang menyebutnya seorang surealis; mungkin lebih baik ia disebut sebagai pelukis pemimpi.(...) Oleh karena ia seorang diri di negeri seni lukis Barat tradisional, dimana pendalaman perasaan dan pengumpulan kontak jiwa dengan berbagai benda yang tidak dapat terlihat pada sisi lain jarang dilakukan, dan ia sendiri memperoleh kesenangan pada karya-karya dan sifat-sifat yang hanya dimiliki oleh beberapa saudara seninya yang jujur dan berbakat, sehingga dengan ini karyanya tidak memperoleh penghargaan yang besar, meskipun warnanya hangat, teknik yang tinggi meskipun terdapat persetujuan dan juga pandangan. Disamping itu tetap saja masih terdapat pertanyaan terhadap maksud yang ingin disampaikan, sebab sulit untuk mengikutinya dan ikut bermimpi bersama!

Perkembangan karya-karya Ouborg dari figuratif, kubistis dan ekspresionistis menjadi surealisme dan pada akhirnya (kembali ke Belanda) menjadi abstrak berjalan paralel dengan perkembangan gaya dari para pelukis lainnya di masa itu. Bahwa sang pelukis sudah merasa siap untuk mengisolasi dirinya sendiri di Hindia Belanda untuk melakukan eksperimen dengan cara ini terbukti dari adanya daya kekuatan yang luar biasa untuk tetap dapat mempertahankan kontak dengan seni modern internasional meskipun terpotong dengan sumber orisinilnya. Hal ini adalah merupakan sebuah daya kekuatan yang di Hindia Belanda sendiri terdapat sangat sedikit pelukis yang dapat mempertahankannya.<sup>64</sup>

Yang termasuk kedalam pengecualian tersebut di atas ialah karya dari Jan Frank Niemantsverdriet (1885-1945). Karakter modern yang ditunjukkannya

---

<sup>63</sup> Catalog *P. Ouborg, Schilderijen en tekeningen*, Bataviaasche Kunstkringen, 24 juni- 31 juli 1938. Tandatangan X (Nyonya De Loos-Haaxman).

<sup>64</sup> Duis,L.,ten, dan Haase,L., *Ouborg*, Monografi, SDU uitgeverij, Den Haag, 1990.

pada lukisan “Ronggeng” dibangun dari beberapa bidang yang diberi warna secara tajam, yang muncul dari pendidikan Belanda (gambar 21). Pada usia Sembilan tahun Jan Frank (lahir di Kalimaro, Jawa, tahun 1885) pergi ke Belanda dimana ia kemudian disana mengikuti pendidikan di akademi seni di Den Haag dan berhubungan akrab dengan pelukis Willem van Konijnenburg. Frank mengembangkan gayanya sendiri ditengah-tengah lingkungan simbolistis-akhir ini yang “modern” nya terlihat menyolok dibandingkan dengan seni Mooi-Indie.

Tempat yang unik di dalam seni Indis ditempati oleh Rudolf Bonnet (1895-1978), yang juga memamerkan karya-karyanya pada Pameran Seni Masa Kini di Batavia.<sup>65</sup> Bonnet yang dilahirkan di Amsterdam pada tahun 1895 mengikuti pendidikan di sekolah Seni Kerajinan (Rijksschool voor Kunstnijverheid) disana dan pada waktu yang bersamaan juga mengikuti pendidikan sekolah malam di akademi Kerajaan. Sesudah itu ia selama satu tahun belajar di bagian Dekoratif di Sekolah Ilmu Pertukangan, Seni-seni Hias dan Seni Pertukangan (*School voor Bouwkunde, Versierende Kunsten en Kunstambachten*) di Haarlem. Dari tahun 1920 sampai dengan tahun 1928 ia tinggal dan bekerja sebagai pelukis-juru gambar di desa Anticoli-Corrado yang terletak di dekat kota Roma. Sesudah ia pada tahun 1927 melakukan perjalanan ke Afrika Utara maka kemudian ia pada tahun 1928 berangkat ke Hindia Belanda. Ia tinggal di Hindia Belanda sampai dengan tahun 1958 dengan disisipi selama satu tahun berada di Belanda (tahun 1937-1938). Sang Pelukis tinggal di sebuah desa kecil bernama Ubud yang berada di daerah pedalaman Bali dimana di desa ini setahun sebelumnya sudah tinggal seorang pelukis Jerman bernama Walter Spies.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Lihat untuk data-data biografis mengenai Bonnet dalam Roever Bonnet, H.,de, *Rudolf Bonnet, een zondagskind*, Wijk en Aalburg, 1991.

<sup>66</sup> Bakker, W., *Bali verbeeld*, Delft, 1985. Rhodius,H., *Schonheit und Reichtum des Lebens Walter Spies*, Den Haag, 1965. Darling, J., *Walter Spies and Balinese Art*, Zutphen, 1980.

Pada tahun tiga puluhan Bonnet mengadakan pameran secara teratur di Lingkungan Seni. Karya-karyanya menjadi sangat populer baik di Hindia Belanda sendiri maupun di Belanda, hal ini bertolak belakang dengan karya-karya Ouborg. Kesuksesan ini tidak dapat dijelaskan dengan baik. Karya-karya Bonnet dari semua aspek memenuhi persyaratan sebagai “souvenir untuk orang-orang Belanda eks-patriat”. Pada sebuah lukisannya berjudul “Djoget” yang dipamerkan di Lingkungan Seni pada tahun 1937 digambarkan penari Bali yang sedang menari (gambar 22). Seorang pemuda dan seorang gadis menari secara berpasangan dengan ditonton oleh penduduk desa. “Djoget” adalah sebuah tarian yang agak mempunyai karakter dunia dimana sang penari wanita menggoda para pemuda untuk mau menari bersamanya. Bonnet dalam lukisan ini benar-benar menunjukkan dirinya sebagai seorang “ahli bercerita” yang sangat handal. Ia sangat memperhatikan detil kostum tari, barang-barang sesajian dan berbagai macam bunga dan buah-buahan tropis. Akan tetapi yang menjadi obyek terpenting dari lukisan-lukisan dan gambaran-gambaran Bonnet ialah manusia dan anatomi figur manusia (gambar 23). Berbagai figur manusianya dirancang secara akademis, dibuat skets dari kapur tulis dan selanjutnya dikerjakan dengan warna (tempera-, aquarel, atau cat minyak). Kemudian figur-figur itu dipindahkan ke atas kain kanvas dengan garis kontur yang tajam dan tebal. Komposisi yang monumental mengacu kepada seni lukis dinding Italia dari masa awal Renaissance dan karya dua dimensional Van Konijnenburg yang sangat dikagumi oleh sang pelukis. Sepanjang tahun Bonnet mendokumentasikan kehidupan penduduk Ubud dan daerah-daerah di sekitarnya seperti halnya yang sudah pernah dilakukannya di Italia. Lukisan-lukisan dan gambaran-gambaran Bonnet adalah merupakan cap stempel gambaran orang-orang Belanda terhadap Hindia Belanda, terutama Bali pada periode tahun 1930 sampai dengan tahun 1940. Cara dimana Bonnet melihat dan menempatkan Bali sesuai dengan mitos “sorga-Bali”, sebuah pulau yang letaknya jauh, yang pada masa itu masih belum dikunjungi oleh sedemikian banyak wisatawan seperti halnya pada masa sekarang ini. Meskipun lukisan-lukisan dan gambaran-gambaran Bonnet mempunyai

karakter yang konservatif akan tetapi kepekarannya lebih modern dibandingkan dengan rata-rata pelukis Mooi-Indie.

Alam dan budaya Bali juga membentuk obyek pelukis Jerman bernama Walter Spies (1895-1942). Sang pelukis dan musikus ini dilahirkan di Moskow pada tahun 1895. Sesudah menghabiskan masa anaka-anaknya di kota kelahirannya ini ia selama beberapa waktu tinggal di Dresden dimana ia berkenalan dengan seni avant-garde pada masa itu baik di bidang seni rupa (futurism, kubisme, ekspresionisme) maupun seni musical. Pada tahun 1915 selama berlangsungnya Perang Dunia Pertama ia ditangkap sebagai “warga kota yang dianggap sebagai musuh” dan ditawan di sebuah kamp tawanan di Oeral. Disinilah mulai muncul kecintaannya kepada alam dan penduduk petani setempat. Sesudah berakhirnya Revolusi Rusia, Spies tinggal selama beberapa tahun di Berlin yang pada waktu itu merupakan pusat seni modern yang penting. Dari Jerman ia pada tahun 1923 pergi ke Belanda untuk mengadakan sebuah pameran di Stedelijk Museum Amsterdam. Pada tahun yang sama Spies berangkat ke Hindia Belanda. Di Yogyakarta ia diangkat menjadi dirijen sebuah kelompok orkes barat di kraton Sultan. Ia melakukan sebuah studi yang mendalam mengenai musik dan tari-tarian Jawa. Sementara itu ia juga melukis dan berkunjung ke Bali. Spies berangkat ke desa Ubud di Bali pada tahun 1927 atas undangan dari Raja Bali Cokorde Gede Raka Sukawati. Di desa ini ia tinggal selama lima belas tahun. Pada masa Perang Dunia Kedua ia kembali menjadi seorang tawanan. Pada tanggal 19 Januari 1942 ia meninggal dunia dalam sebuah kecelakaan kapal. Kapal Von Imhof yang harus mengangkut para tawanan Jerman ke Srilanka menjadi korban pengeboman pesawat pembom Jerman. Pada tahun 1928 Spies tinggal di rumahnya yang dibangun dengan gaya Bali di Campuan, Ubud. Rumah ini selama lima belas tahun berfungsi sebagai sebuah pusat budaya yang sudah dikunjungi oleh banyak orang-orang Barat (antara lain Margaret Mead, Michel Covarrubias dan Charlie Chaplin). Karya-karya Spies yang bersifat magis-realistis muncul dari persentuhannya dengan avant-garde Jerman di

Dresden dan Berlin. Spies adalah merupakan seorang pengagum fanatik Chagall, Kandinsky, Klee, dan Rousseau. Dalam membuat gambaran pemandangan alam Bali yang bersifat magis ia banyak menerapkan unsur-unsur surealisme, primitivisme dan seni rakyat (gambar 24).

Fakta bahwa Spies dan Bonnet tinggal di sebuah desa di Bali pada masa kolonial merupakan suatu hal yang mengagetkan.<sup>67</sup> Di mata pemerintah kolonial para pelukis ini dianggap seorang avonturir, yang mencari sebuah sorga eksotis. Kedua seniman hidup bersama-sama dengan penduduk setempat (masih tetap "penduduk pribumi") dan dengan demikian berada diluar masyarakat sipil Belanda yang berada di kota-kota besar. Mereka sangat tertarik dengan kehidupan dalam budaya Timur, dimana mereka ikut mengambil bagian dengan cara hidup mereka sendiri.<sup>68</sup> Dengan pengingkaran mereka terhadap hirarki sosial kolonial maka akan dapat terjadi sebuah hubungan timbal balik antara seni Bali tradisional dengan seni Barat modern, sebuah hubungan timbal balik yang tidak terpikirkan untuk dapat terjadi di kota-kota besar di Jawa.

#### - **Seni tradisional**

Nama-nama seperti Rudolf Bonnet dan Walter Spies tidak dapat dilepaskan dari hubungannya dengan aktivitas lainnya di bidang seni,

---

<sup>67</sup> Lihat mengenai sikap Penguasa Belanda terhadap para seniman yang ingin berada di lingkungan penduduk lokal dalam penjelasan seorang pelukis Amerika bernama K'tut Tantri yang pada waktu itu juga tinggal di Bali mengenai berbagai masalah yang dihadapinya dari pemerintah Belanda. K'tut Tantri, *Revolt in Paradise*, Jakarta, 1981, hlm.34-39.

<sup>68</sup> Spanjaard, H., "Walter Spies en Balinese Kunst", *Kunstbeeld*, jan. 1981, hlm. 27,28.

pendirian sebuah perkumpulan bernama Pita-Maha (1936)<sup>69</sup> untuk memberikan bantuan dan dukungan kepada para pelukis dan pematung Bali dengan jalan menjual karya-karya mereka. Pengurus dari perkumpulan ini terdiri dari orang-orang Bali yaitu Ida Bagus Putu Mas (pematung) sebagai ketua dan Cokorde Gede Rai sekretaris-bendahara. Pengurus ini berada dibawah komisi pengawas yang beranggotakan Cokorde Gede Raka Sukawati (saudara kandung raja Ubud, Cokorde Gede Agung Sukawati), I Gusti Nyoman Lempad (pematung-pelukis) dan pelukis-pelukis Rudolf Bonnet dan Walter Spies.

Pada tahun tigapuluhan oleh karena berbagai macam sebab terjadi perkembangan pada seni lukis dan seni patung tradisional Bali. Berdasarkan pengaruh antara lain dari Bonnet dan Spies akan tetapi terutama dari meningkatnya pariwisata dan permintaan terhadap barang-barang souvenir maka muncul pasar untuk seni dunia: karya-karya lukisan dan patung untuk hiasan di kamar-kamar orang-orang Barat. Para seniman Bali yang sebelumnya hanya membuat karya-karya seni religiusnya berdasarkan perintah dari istana atau kuil mulai melihat bahwa dengan pekerjaan melukis dan membuat patung akan dapat menghasilkan uang yang lumayan besarnya.<sup>70</sup> Dengan cepat perdagangan seni memacu para pelukis memproduksi hasil lukisjadi meannya dalam jumlah yang besar yang mana hal ini tidak hanya mengakibatkan kemunduran kualitas (produksi massa) akan tetapi juga penghasilan para seniman menjadi turun. Bonnet sendiri sekarang mulai melakukan sesuatu untuk menjaga kualitas melali seleksi yang dilakukan oleh komisi pengawas dan menjualnya secara komersial di tempat-tempat tertentu saja misalnya di

---

<sup>69</sup> Bakker, W., *Bali verbeeld*, Delft, 1985. Roever Bonnet, H.,de., *Rudolf Bonnet, een zondagskind*, Wijk en Aalburg, 1991. Statuta pendirian dipublikasikan dalam majalah *Djawa*, 1936.

<sup>70</sup> Lihat Vickers, A., *Bali, a paradise created*, Berkeley, 1989. Vickers menjelaskan mengenai bagaimana terjadinya perubahan pada patronase seni karena keadaan ekonomi dan politik. Ia memusatkan perhatian pada pengerjaan seni Bali yang baru dan ritual-ritual Hindu. Berkembangnya budaya Bali ini harus ditempatkan pada adanya kebutuhan baik dari wisatawan maupun dari tuntutan-tuntutan negara Indonesia sekarang ini.

Museum Bali yang berada di Denpasar. Tanpa melalui perdagangan perantara maka uang akan dapat langsung masuk kepada para seniman. Daerah penjualannya juga meluas ke daerah-daerah di luar Bali, dengan mengadakan eksposisi di Batavia atau di luar negeri, Belanda, Perancis, dan New-York. Di lingkungan seni publik Indis dapat berkenalan dengan seni Bali yang aktual ini dan pada tahun 1937 diselenggarakan sebuah pameran di *Museum voor Aziatische kunst* di Amsterdam yang pada waktu itu masih menjadi bagian dari *Stedelijk Museum*.

Pada Pameran Seni Masa Kini yang diselenggarakan tahun 1933 di Lingkungan seni Batavia turut dipamerkan sebanyak lima karya modern Bali yang terdiri dari dua buah lukisan dan tiga buah karya pahat patung. Pada karya-karya ini hanya disebutkan nama-nama dari orang yang mengumpulkannya dan bukan nama-nama pembuatnya. Salah seorang pelukis yang dipamerkan oleh Pita-Maha ialah Anak Agung Gde Sobrat (1911). Seniman Bali yang berasal dari Ubud ini melukis figur-figur manusia secara anatomis dengan bayangan dan kedalaman, yang sangat jelas terpengaruh oleh Bonnet sebagai gurunya (gambar 25). Obyek dari lukisan-lukisannya ialah berhubungan dengan aktivitas kehidupan sehari-hari seperti misalnya aktivitas di pasar, upacara-upacara seremonial, pertunjukan tari-tarian. Aspek-aspek tertentu dari karya, kepenuhan komposisi, detil-detil linier yang rumit dan penyelesaian yang diperhalus semuanya mengacu pada seni lukis Bali tradisional. Pusat seni lukis ini terdapat di desa Kamasan di dekat Klungkung. Penggambaran Bali tradisional dalam “gaya-kamasan” didasarkan pada dunia mitologis epos-epos Hinduistik yaitu Ramayana dan Mahabharata (gambar 26). Puisi-puisi dan prosa-prosa kepahlawanan yang bersifat Hinduistik (meminjam dari India) atau lokal digambarkan dalam sebuah bahasa bentuk dengan hiasan yang sangat kuat, dimana masing-masing dewa atau pahlawan secara langsung dapat dikenali dari tingkah lakunya, pakaiannya dan berbagai atribut lainnya. Dengan demikian para pelukis hanya menggunakan beberapa warna yang terbatas (merah, hitam, coklat, biru, oker) dan komposisi yang kurang lebih

tetap. Meskipun demikian dalam seni tradisional ini masih terdapat nuansa-nuansa individual yang tergantung pada atelier (seringkali keluarga) dimana kain-kainnya berasal dari sana.<sup>71</sup> Dengan keruntuhan patronase raja dan bangsawan dan kemunculan pariwisata maka sebagian pelukis Bali melakukan eksperimen dengan tema-tema lain. Perubahan di dalam seni lukis Bali yang dalam hal ini disemangati oleh Bonnet dan Spies mengakibatkan para pelukis Bali sekarang merasa bebas, berwawasan dunia terutama untuk publik (wisatawan) Barat. Sebagian pelukis, terutama Sobrat yang pernah menjadi murid Bonnet sekarang menggunakan anatomi dan perspektif di dalam lukisan-lukisan mereka yang sebelumnya merupakan unsur-unsur yang tidak dikenal dalam seni Bali. Sebaliknya Bonnet dan Spies justru terpengaruh oleh seni Bali. Pengisian dekoratif yang mendatar dan sangat teliti adalah sebagai bukti mengenai hal ini (gambar 22 dan gambar 24). Di desa Ubud juga terjadi sebuah situasi pengaruh antar budaya yang disebabkan oleh keadaan-keadaan yang unik.

## LINGKUNGAN-LINGKUNGAN SENI

Pada akhir abad kesembilan belas terdapat lebih banyak lagi orang-orang Belanda yang melakukan perjalanan ke Hindia Belanda. Struktur masyarakat disana sesudah tahun 1815 berubah, Hindia Belanda sejak saat itu menjadi bagian dari Kerajaan Belanda dan mempunyai pemerintahan Belanda dan pemerintahan pribumi. Dari sisi pemerintah Belanda maka kebijaksanaannya untuk mengembangkan pendidikan umum di kalangan penduduk Indis adalah sebagai jawaban terhadap semakin besarnya kebutuhan pegawai pada pemerintahan pribumi. Juga dalam bidang kultural kelompok Indis-Belanda berusaha untuk dapat menjalin ikatan yang lebih kuat dengan tanah air. “Eropanisasi” masyarakat Indis ini mengalami peningkatan selama terjadinya ekspansi besar-besaran dari kehidupan perusahaan dan perkembangan

---

<sup>71</sup> Forge, A., *Balinese Traditional Paintings*. Sydney, 1978.

industri para periode antara tahun 1905 sampai dengan tahun 1929. Dalam hubungannya dengan besarnya jumlah pegawai perusahaan dan pegawai pemerintah yang dikirim ke Hindia Belanda selama terjadinya ekspansi perusahaan industri akhirnya terdapat sebuah kebijaksanaan untuk memperbolehkan mereka memebawa serta istri dan keluarganya kesini. Sebelumnya masyarakat Indis terutama terdiri dari warga laki-laki yang hidup seorang diri. Banyak laki-laki Belanda hidup bersama dengan seorang wanita Indis atau pribumi pembantu rumah tangganya atau pengasuh anak-anak yang disebut Nyai. Perusahaan Deli Maatschappij sampai dengan tahun 1919 mensyaratkan para pegawainya yang dikirimkan ke Hindia Belanda adalah orang-orang yang belum berkeluarga. Sesudah itu secara berangsur-angsur mulai banyak keluarga-keluarga Eropa yang tinggal di Hindia Belanda dan dengan ini proses Eropanisasi mulai terjadi dalam skala yang besar. Para wanita Eropa membawa serta kebiasaan hidup dan norma-normanya sendiri. Mereka kehilangan kehidupan budaya Belanda yang berselang seling, dengan banyak kemungkinan untuk menonton konser atau pertunjukan sandiwara, atau aktivitas budaya lainnya seperti misalnya bermain musik dan melukis. Di dalam kesusastraan Indis tema ini seringkali muncul. Kembali lagi ke tempat tinggal yang sudah ditinggalkan, di masyarakat yang menganut norma-norma yang berbeda dengan di Belanda, ‘para wanita Indis’ bersiul untuk menghilangkan kebosanan dan kesepian yang tidak pernah berakhir. Perasaan kerinduan terhadap rumah ini seringkali seringkali diceritakan dengan jalan pulang kembali ke Eropa dan “dunia beradab”.<sup>72</sup>

Kesan mengenai kehidupan budaya Indis seperti halnya yang banyak diceritakan di dalam kesusastraan adalah tidak sangat positif. Masyarakat kolonial terutama terdiri dari para pegawai pemerintahan, pengusaha perkebunan, anggota militer, pendeta, guru, ibu rumah tangga dan guru wanita. Untuk ahli sastra dan pelukis pada awalnya hanya sangat sedikit tempat yang

---

<sup>72</sup> Lihat mengenai tema ini pada Nieuwenhuys, R., *Oost-Indische Spiegel*. Amsterdam, 1978, cetakan pertama 1972.

tersedia di dalam kehidupan masyarakat Indis. Dalam sebuah wawancara dengan Du Peron pada saat yang bersangkutan baru kembali dari Hindia Belanda pada tahun 1939 terdapat sebuah pertanyaan mengenai apakah ia merasa kecewa dengan kehidupan budaya di Hindia Belanda, dan jawaban yang disampaikannya ialah sebagai berikut:

Kehidupan budaya di Hindia Belanda menurut saya jauh lebih besar dibandingkan dengan di Belanda sendiri, yang mana hal ini merupakan suatu hal yang penting bagi para spesialis. Dan para spesialis ini yang jumlahnya hanya sangat sedikit adalah seseorang yang memahami perannya, yang disana akan cepat memperoleh otoritas, otoritas (.....) Akan tetapi terdapat juga provinsialisme yang khas oleh karena- bagaimana saya harus mengatakan?- rasa cemburu yang sehat, mungkin rasa iri hati yang sehat, yang disini tentu saja antara spesialis dengan penguasa dapat dilampiaskan dalam bentuk-bentuk karya seni yang berbentuk aneh. Kamu tentunya dapat membalikkan lelucon itu dalam bentuk drama-drama oleh karena orang-orang yang terdapat dalam lelucon itu dapat diperankan olehnya sendiri atau orang-orang lainnya dengan penjiwaan yang secara sungguh-sungguh.<sup>73</sup>

Karya sastra dan seni lukis Indis berfungsi pertama-tama sebagai sebuah bentuk pergaulan sosial. Nieuwenhuys mengenai hal ini mengatakan sebagai berikut:

Aktivitas seni di Hindia Belanda selalu bercampur dan terkacaukan dengan hiburan dan refreshing. Ia diceritakan sebagai sebuah permainan bersama, sebagai sebuah cara untuk melakukan selingan dalam kehidupan sehari-hari. Orang-orang dapat melakukan piknik bersama-sama, bermain bola, bermain kartu atau menorganisasikan pawai hias dengan bunga, dan juga bermain musik, drama sandiwara atau bernyanyi bersama-sama. Hal itu – dari pandangan masyarakat sebenarnya dilihat sebagai sekedar (...). Dengan “kepuasan yang lebih besar” yang sebenarnya

---

<sup>73</sup> “E. Du Perron terug in Nederland” dalam *Het Vaderland*, 1 Oktober 1939, dimuat dalam ‘s-Gravesande, G., *E Du Perron*, Den Haag, 1947, hlm.141-149.

tidak dapat dicapai. Sesudah seharian bekerja keras, kepanasan dan orang-orang hanya membutuhkan hiburan.<sup>74</sup>

Dengan demikian maka bentuk seni yang paling disukai di Hindia Belanda ialah pertunjukan sandiwara dan musi. Di Batavia terdapat Perkumpulan Musik Aurora dibawah pimpinan seorang fotografer bernama Van Kinsbergen. Ia merancang banyak dekor untuk pertunjukan sandiwara Belanda yang dilakukan secara berkeliling dan untuk perkumpulan opera serta operet Perancis, Italia, Rusia dan Jerman yang di Hindia belanda menjadi sangat populer. Para guru musik, sutradara, pemain dan penulis drama sandiwara semuanya merupakan orang-orang amatir yang mengisi waktu senggang mereka dengan beraktivitas seni. Situasi seperti ini sangat mendukung bagi perkembangan seni rupa.

Dalam sebuah sirkuler yang dibagikan kepada para pelaku dan pemerhati seni rupa di Batavia pada bulan Desember tahun 1900 terdapat pernyataan sebagai berikut:

Sementara itu dalam rangka memajukan kehidupan musik dan drama di Batavia yang sebelumnya sudah terdapat berbagai perkumpulan, maka untuk Seni Rupa dan Hias disini belum ada sehingga selalu bekerja sama dengan para pecintanya. Dengan demikian tidak bisa tidak harus ada sebuah kerja sama. Kerja sama juga akan meningkatkan perhatian terhadap seni Rupa dan Hias, sementara itu para pelaku seni ini saling membandingkan karyanya untuk membangunkan hasrat baru dalam studinya. Dan kepastian yang besar juga akan menghasilkan sebuah keuntungan yang besar, sehingga mereka akan dapat memperhitungkan kesempatan bagi karya mereka untuk dipamerkan.<sup>75</sup>

Dalam hal ini yang dimaksudkan oleh para pengambil inisiatif ialah untuk mewujudkan pendirian sebuah perkumpulan seni rupa. Tujuan ini dua

---

<sup>74</sup> Nieuwenhuys, R., *Oost-Indische Spiegel*. Amsterdam, 1978, hlm. 287. Meskipun lukisan dan hasil gambar tidak disebutkan secara khusus akan tetapi pekerjaan ini sesuai dengan model yang sedang dijelaskan.

<sup>75</sup> Nederlandsch-Indische Kunstkring te Batavia, *Gedenkboek, uitgegeven bij gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de Vereeniging de Nederl. Indische Kunstkring te Batavia*, 1902-1927, hlm.1.

tahun kemudian yaitu pada tanggal 1 April tahun 1902 baru dapat direalisasikan. Perkumpulan Lingkungan Seni Hindia-Belanda di Batavia dibawah kepemimpinan pendeta Carpentier-Alting memulai pekerjaannya pada bulan April tahun 1902 dengan menyelenggarakan pameran karya-karya pelukis Indis untuk yang pertama kalinya. Perkumpulan ini tidak hanya memajukan seni rupa dan seni hias (seni kerajinan) saja melainkan juga musik, tari-tarian dan drama sandiwara. Pada tahun 1926 dengan semakin bertambah besarnya perhatian dari penduduk di Hindia Belanda didirikan Perkumpulan Lingkungan-lingkungan Seni Hindia Belanda di Batavia yang beranggotakan tujuh Lingkungan Seni di daerah-daerah Batavia, Surabaya, Semarang, Yogyakarta, Bandung dan Buitenzorg serta Medan. Lingkungan Seni Hindia Belanda di Batavia sebelumnya berubah nama yang sampai sekarang masih dipertahankan yaitu Lingkungan Seni Batavia.

Kepentingan Lingkungan Seni untuk penduduk Belanda adalah merupakan satu hal yang besar. Ia menjadi perantara antara kehidupan budaya di Eropa dengan kehidupan budaya di Hindia Belanda. Di bidang seni lukis sudah banyak pameran yang diselenggarakannya, terutama untuk karya-karya orang-orang Eropa. Selain itu sebenarnya Lingkungan Seni menjadi papan loncatan bagi para seniman Indis. Para pelukis yang dilahirkan dan dibesarkan di Hindia Belanda membentuk sebuah komunitas kecil pelukis yang terisolir dari perkembangan di Eropa dan harus mencari jalan mereka sendiri.

#### **- Pameran dan pelajaran menggambar**

Sampai dengan tahun 1914, dimana pada saat itu Lingkungan Seni Batavia sudah mempunyai gedung sendiri, penyelenggaraan pameran-pameran hasil karya seni diselenggarakan di berbagai tempat yaitu di Vrijmetselaars-Loge, De Ster in het Oosten, sebuah ruangan di atas Firma Versteeg dan di Koninklijke Natuurkundig Vereniging. Juga orang-orang yang bukan anggota dapat mengunjungi pameran dengan membayar murah. Sesudah penyelenggaraan

dua pameran yang pertama (pada bulan April dan Agustus tahun 1902) yang memamerkan dan menjual karya-karya pelukis Indis maupun Eropa kemudian diselenggarakan pameran Rembrandt (tahun 1903) dengan berbagai karyanya dalam bentuk reproduksi. Oleh karena pameran ini berlangsung sukses maka selanjutnya pameran-pameran diselenggarakan secara berkeliling di kota-kota Bandung, Semarang dan Surabaya. Pada awal tahun 1904 diselenggarakan sebuah pameran seni China yang berasal dari koleksi-koleksi pribadi orang-orang setempat. Sejak tahun 1905 kebijaksanaan pameran dilakukan secara berselang seling dengan acara-acara budaya dan penampilan musik. Sesudah disampaikan permintaan kepada para pelukis di Batavia, Semarang dan Surabaya untuk mengirimkan karya-karya lukisannya maka pada bulan Mei tahun 1906 diselenggarakan sebuah pameran terhadap karya-karya lukisan mereka yang sudah diseleksi oleh pengurus. Pada tahun yang sama menyusul diselenggarakan pameran Rembrandt yang kedua kalinya dalam rangka peringatan hari kelahirannya yang ketiga ratus tahun. Meskipun karya-karya Rembrandt yang dipamerkan hanyalah berupa hasil reproduksi saja akan tetapi pameran ini ramai dikunjungi orang.

Dari penawaran untuk mengikuti pameran-pameran yang disebutkan di atas dapat diketahui bahwa pengurus terpaksa mengambil pilihan menyelenggarakan pameran dengan menyesuaikan pada anggaran yang kecil dan berbagai kemungkinan yang terbatas di Hindia Belanda. Hal ini berarti banyak pameran yang diselenggarakan bersama-sama dengan pihak-pihak perseorangan setempat, misalnya berbagai benda hasil karya seni kerajinan (China, Jepang, Hindu-Jawa), disamping penyelenggaraan berbagai pameran karya reproduksi para pelukis Barat, grafik dan aquarel yang lebih mudah dan lebih murah untuk pengirimannya. Dalam ubungannya dengan seni lukis maka Lingkungan Seni memberikan rangsangan terhadap karya-karya Indis dengan cara melakukan pameran-pameran secara teratur dengan memberikan berbagai hadiah penghargaan terhadapnya. Seleksi yang diterapkan dalam hal ini dimaksudkan untuk mempertahankan dan meningkatkan kualitas.

Kemungkinan lain untuk meningkatkan kualitas seni lukis di Hindia Belanda berdasarkan pendapat dan pemikiran banyak orang ialah dengan pendirian sebuah akademi seni. Dengan sebuah akademi resmi akan terdapat sebuah kesempatan untuk mengembangkan lebih lanjut. Sejauh ini rencana ini tetap menjadi sebuah cita-cita (sampai tahun 1947), Lingkungan Seni sejak tahun 1908 mulai menyelenggarakan pertemuan-pertemuan menggambar dimana “orang-orang dari berbagai asal usul” dapat menjadi pesertanya. Kursus-kursus ini diberikan oleh para pelukis dan guru-guru gambar Indis. Disamping itu juga Lingkungan Seni juga mempunyai pendirian sebagai sebuah lembaga yang akademis dengan mendirikan sebuah perpustakaan yang berisi berbagai buku dan artikel mengenai sejarah seni.

Pada laporan tahunan tahun 1909 sekretaris Lingkungan Seni pada saat itu yaitu arsitek Moojen memberikan sebuah tinjauan terhadap kelompok-kelompok gambar.<sup>76</sup> Sesudah beberapa lokal di gedung Koninklijke Natuurkunde Vereniging sudah siap untuk dipergunakan maka dimulailah kursus untuk kelompok-kelompok yang beranggotakan sebanyak delapan puluh peserta yang dibagi menjadi kelompok I (tingkat lanjut yang melukis dengan menggunakan model hidup) dan kelompok II (pemula yang melukis mengenai gaya hidup). Dalam kelompok-kelompok ini melakukan kerjanya “menurut prinsip-prinsip pendidikan menggambar modern”. Perhatian diberikan untuk mengembangkan daya pengamatan tajam secara individual berdasarkan sejumlah benda sesudah dilakukan kegiatan melukis (bunga, daun, kulit kerang, pot, vas, kupu-kupu, serangga dan lain sebagainya) dimana peserta kursus diperbolehkan untuk memilih secara bebas. Peserta kursus tingkat lanjut melakukan aktivitas melukis berdasarkan model hidup atau lingkungan bebas (pemandangan alam). Mereka memberikan bantuannya kepada para peserta kursus pemula dalam mengerjakan pekerjaannya. Pada akhirnya disebutkan bahwa pada akhir kegiatan kursus yang pertama ini

---

<sup>76</sup> Nederlandsch-Indische Kunskring te Batavia, *Jaarverlag over het achste vereenigingsjaar, 1 September 1908 – 31 Agustus 1909*, hlm.8-12.

diberikan hadiah kepada tiga orang peserta terbaik berupa kado satu dus aquarel dan mereka yang beruntung ialah “Nona M. Schwarz, Tuan E. Tietz dan penduduk pribumi Abdoel Zanzibar”.

Dari laporan-laporan tahunan tahun 1911 dan tahun 1912 bahwa ternyata perhatian yang besar masih tetap diberikan kepada kursus-kursus gambar. Kelompok pemula dipimpin oleh De Graaf yang merupakan seorang guru gambar di sekolah Gymnasium Koning Willem II.

Dari peserta laki-laki sebanyak 13 orang Eropa dan 9 orang penduduk pribumi sebagian besar bekerja di bidang yang berkaitan dengan kepentingan menggambar secara praktis. Beberapa anak muda pribumi menunjukkan bakat yang besar. Ibu-ibu muda yang menjadi peserta kursus menggambar hanya karena kesenangan saja.<sup>77</sup>

Meskipun penyelenggaraan kursus-kursus gambar merugikan Lingkungan Seni secara finansial akan tetapi tetap saja hal ini terus dilanjutkan. Lingkungan Seni berharap dengan penyelenggaraan kursus-kursus menggambar ini akan dapat menunjukkan bahwa di Hindia Belanda terdapat kebutuhan terhadap pendidikan menggambar dan melukis secara professional.<sup>78</sup>

#### - **Gedung Lingkungan Seni Batavia (*de Bataviasche Kunstkring*)**

Sudah sejak tahun 1910 dilakukan berbagai usaha untuk mengumpulkan dana dalam rangka pendirian gedung Lingkungan Seni yang menjadi miliknya sendiri. Sesudah pada awalnya terkendala dengan berbagai permasalahan maka pada akhirnya diperoleh sebidang tanah yang terletak di sekitar *villawijk* Gondangdia dari perusahaan De Bouwploeg. Perusahaan ini bersedia

---

<sup>77</sup> Nederlandsch-Indische Kunstkring te Batavia, *Jaarverslag 1 September 1911-1912*, hlm.13.

<sup>78</sup> Idem, hlm. 13.

memberikan tanah ini sesudah pihak Lingkungan Seni menyatakan kesanggupannya untuk melakukan pembangunan dengan biaya sendiri. Arsitek Moojen yang menjabat sebagai ketua Lingkungan Seni pada waktu itu membuat rancangan bangunan yang terdiri dari dua lantai, pada bagian depan dikelilingi dengan dua buah menara tinggi yang ditengah-tengahnya terdapat sebuah teras yang luas di lantai pertama. Sejumlah pintu masuk yang digabungkan oleh tiga lengkungan bergaya Neo-Byzantium menjadikan bangunan ini dengan menara-menaranya tampak seperti sebuah “Candi-Seni” yang sebenarnya (gambar 27 dan 28).<sup>79</sup>

Pada tanggal 17 April tahun 1914 dilakukan acara pembukaan yang dihadiri oleh gubernur jendral Idenburg yang juga menjabat sebagai pelindung Lingkungan Seni. Lantai atas terdiri dari beberapa ruangan. Sebuah ruangan besar yang terletak di tengah-tengah, yang pada saat acara pembukaan dijadikan sebagai tempat memajang karya-karya reproduksi Rembrandt adalah berfungsi sebagai tempat penyelenggaraan pameran-pameran. Diruangan sebelahnya terdapat kantor administrasi, ruang rapat, perpustakaan dan ruang untuk menggambar. Pada lantai bawah dibuka sebuah restoran yang dikelola oleh Firma Stam en Weyns. Dalam banyak pidato yang disampaikan pada acara pembukaan ini pada umumnya berisi mengenai peningkatan fungsi Seni “untuk mendukung keberadaan perkumpulan kita”. Pidato yang paling penting disampaikan oleh ketua Dewan Kotapraja Batavia yang bernama Canne. Sesudah para hadirin dalam posisi berdiri mendengarkan lagu kebangsaan *Wilhelmus* maka Canne menyampaikan pidatonya yang antara lain menyebutkan bahwa di Hindia Belanda selama ini “jarang terdapat keinginan untuk menciptakan sebuah keindahan untuk diri sendiri”. Lingkungan Seni dalam hal ini sudah berupaya untuk melakukan sebuah perubahan yang pada awalnya semua yang dilakukannya dianggap sebagai pekerjaan “orang-orang idealis”. Akan tetapi pameran-pameran, acara-acara malam budaya dan

---

<sup>79</sup> Di gedung ini sekarang dipergunakan sebagai kantor Dinas Imigrasi. Jalan Teuku Umar di Menteng.

pertemuan-pertemuan menggambar yang diselenggarakan sejak tahun 1908 memberikan hasil yang bagus.<sup>80</sup> Dengan semuanya ini Moojen sebagai ketua Lingkungan Seni yang juga arsitek gedung tersebut memperoleh pujian. Pujian ini disebabkan oleh karena ia dapat menjawab berbagai tantangan dalam waktu yang singkat, yaitu “membangkitkan perhatian terhadap seni yang sebelumnya dianggap sebagai hal yang mustahil untuk dilakukan di negeri yang sudah sedemikian indahya ini”. Keberhasilan untuk mendirikan gedung bangunan itu adalah menjadi sebuah bukti yang tidak terbantahkan lagi. Moojen menyampaikan harapannya di dalam pidatonya sebagai berikut:

Semoga dengan adanya gedung bangunan yang ditahbiskan untuk seni ini , yang dapat diwujudkan berkat dukungan bantuan Anda dan yang Anda wakikan kepada badan pengurus, akan menjadi sebuah harta yang tidak ternilai harganya bagi kotapraja, semoga dapat menjadi simbol semangat kehidupan bersama yang lebih tinggi.<sup>81</sup>

#### - **Aktivitas Lingkungan Seni**

Selama tahun-tahun pertama keberadaannya, Perkumpulan Lingkungan Seni mengkhususkan diri pada penyelenggaraan pameran karya-karya lukian cat air, lukisan-lukisan dan grafik dari Belanda, yang seringkali bekerjasama dengan Perkumpulan seniman Belanda *Arti et Amicitiae* di Amsterdam dan Pulchri Studio di Den Haag. Juga meskipun dengan susah payah perkumpulan ini sudah berhasil menyelenggarakan banyak pameran di Hindia Belanda, antara lain ialah pameran-pameran yang berasal dari koleksi-koleksi pribadi berupa berbagai benda seni lama dan baru yang terbuat dari hahan emas-perak dan perunggu, gambar-gambar lama, ukiran kayu dan keramik dari India, Jepang dan China. Sebagai akibat dari Perang Dunia Pertama maka aktivitas pengumpulan ini menjadi semakin sulit untuk dilakukan. Oleh karena itu

---

<sup>80</sup> Idem, hlm. 25.

<sup>81</sup> Idem, hlm. 28.

Lingkungan Seni kemudian memfokuskan perhatiannya terhadap produk seni kerajinan lokal Hindia Belanda. Sejak tahun 1916 Perkumpulan sudah mengorganisir berbagai pameran hasil-hasil karya seni penduduk pribumi (ukiran kayu, seni tenun, batik, kerajinan logam mulia).<sup>82</sup>

Secara ekonomis Perkumpulan mengalami kondisi yang buruk oleh karena semua aktivitas yang dilakukan harus menggunakan biaya sendiri. Oleh sebab itu pada tahun duapuluhan diambil sebuah kebijaksanaan untuk lebih banyak lagi melakukan kegiatan pertunjukan musik dari satu kota ke kota lainnya oleh karena hal ini ternyata berdasarkan pengalaman memberikan hasil pendapatan yang bagus. Jumlah Lingkungan Seni yang menggabungkan diri sejak tahun 1923 sampai dengan tahun 1927 mengalami penambahan dari sebanyak sembilan buah menjadi dua puluh lima buah sebagai akibat dari keberhasilan penyelenggaraan konser-konser musik. Disamping musik sekarang juga terdapat tempat untuk film. Lingkungan Seni Surabaya sendiri bertindak sebagai organisasi yang menjadi Pusat perhimpunan dan melakukan kerjasama dengan Filmliga yang berada di Belanda. Kerjasama ini ialah untuk menjadikan film sebagai seni khusus yang mempunyai nilai pengetahuan ilmiah dan budaya, yang tidak dipertontonkan di gedung-gedung bioskop biasa. Perhimpunan juga bertindak sebagai tuan rumah bagi para seniman Belanda atau negara-negara lainnya “yang sedang melakukan perjalanan”. Dua pelukis terkenal Belanda yang pada periode ini datang berkunjung ke Hindia Belanda ialah Isaac Israels (1921-1922) dan Marius Bauer (1925-1926).

### **Museum**

Pameran seni rupa yang berasal dari luar negeri selama tahun-tahun ini tidak banyak dilakukan oleh karena kondisi finansial yang sedang tidak baik. Meskipun demikian beberapa pameran lukisan yang sempat diselenggarakan

---

<sup>82</sup> Lihat diskusi yang luas mengenai seni kerajinan ini dalam Bab III.

secara artistik dapat dikatakan mengalami kesuksesan namun hanya sedikit sekali yang terjual. Selama tahun-tahun ini terbukti bahwa publik Indis mempunyai pilihan untuk membeli karya para pelukis Indis dengan harga yang murah. Dalam hubungannya dengan situasi ini Perkumpulan Lingkungan Seni berupaya untuk mendirikan sebuah Museum untuk mengembangkan Seni Patung. Apabila rencana pendirian museum ini berupa sebuah bangunan yang permanen dan bertujuan untuk memamerkan hasil karya seni patung Eropa maka Lingkungan Seni yang nota bene adalah sebuah lembaga swasta dan sudah selama bertahun-tahun berupaya menjalankan tugasnya itu merasa tidak mampu dan menyerahkan hal ini kepada Pemerintah. Sebuah museum akan dapat secara teratur melakukan pembelian terhadap hasil karya seni para pelukis Belanda dimana hal ini tidak dapat dilakukan oleh Lingkungan Seni sendiri oleh karena keterbatasan finansialnya.

Dalam buku kenang-kenangan peringatan duapuluh lima tahun Lingkungan Seni disebutkan mengenai mendesaknya keberadaan museum (atau lebih banyak museum) sebagai berikut:

Untuk keperluan perkembangan seni rupa yang berdasarkan pada prinsip-prinsip Barat yang sampai sekarang ini belum didukung dengan keberadaan sebuah museum menyebabkan proses pembelajaran perbandingan obyek tidak dapat dilakukan. Hal ini mengakibatkan aspek kritik terhadap diri sendiri yang sangat dipentingkan menjadi tidak pernah dilakukan. Pemerintah untuk pendirian museum ini harus sebagai pihak yang pertama-tama berada di depan oleh karena hanya dengan syarat inilah museum akan bisa didirikan, Pemerintah Belanda dan lembaga-lembaga umum lainnya dengan ikhlas menyerahkan hasil-hasil karya seni kepada Hindia Belanda.<sup>83</sup>

Meskipun antara tahun 1905 sampai dengan tahun 1927 sudah berulang kali diadakan perundingan antara Lingkungan Seni dengan Pemerintah akan tetapi selama periode itu tujuannya belum dapat dicapai. Sudah sejak sebelum terjadinya Perang Dunia Pertama dari pihak pengurus sudah berusaha untuk menghimbau kepada orang-orang Belanda yang kaya untuk menyimpan koleksi

---

<sup>83</sup> Ibid, hlm.51

lukisan-lukisannya di museum yang akan didirikan. Pada bulan April tahun 1923 Menteri Urusan Daerah Jajahan mengirimkan sebuah surat kepada Gubernur Jendral yang berisi mengenai terdapatnya kemungkinan untuk meminjamkan koleksi lukisan-lukisan yang sudah melebihi kapasitas di berbagai museum Kerajaan di Belanda untuk disimpan di Hindia Belanda. Dalam hal ini menteri tidak dapat menjamin bahwa koleksi-koleksi tersebut sudah representatif. Menteri juga menginginkan agar Gubernur Jendral meminta saran dan nasehat mengenai hal ini kepada pihak Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen (Perkumpulan Kerajaan Batavia Untuk Kesenian dan Ilmu Pengetahuan) dan Bond van Nederlandsch-Indische Kunstkringen (Perkumpulan Lingkungan Seni Hindia Belanda). Perkumpulan Batavia berpikiran bahwa dirinya tidak mempunyai kewenangan mengenai permasalahan ini dan merujuknya kepada Perkumpulan Lingkungan Seni. Mayoritas anggota perkumpulan setuju dengan pemikiran bahwa lukisan-lukisan yang akan di simpan di Hindia Belanda tidak akan dianggap sebagai benda seni melainkan sebagai benda yang mempunyai nilai sejarah saja. Perkumpulan selanjutnya menyampaikan saran dan nesehat agar pemerintah menyimpan lukisan-lukisan tersebut di gedung Perkumpulan Batavia. Ketua Lingkungan Seni Batavia menyatakan bahwa pihaknya bersedia untuk menyimpan dan melakukan perawatan terhadap lukisan-lukisan tersebut. Bagi Lingkungan Seni, lukisan-lukisan tersebut akan dianggap sebagai embrio dari terwujudnya sebuah museum seni rupa. Sesudah dilakukan pembahasan lebih lanjut maka pada tahun 1926 Menteri Pendidikan, Kesenian dan Ilmu Pengetahuan menyatakan kesiapannya untuk menyerahkan sebanyak puluhan (!) lukisan dari Rijksmuseum (Museum Kerajaan) kepada pemerintah Hindia Belanda: 1. Akan menerima pertanggungjawaban terhadap lukisan-lukisanyang dikirimkan, 2. Akan memperoleh kewenangan menggunakan sebuah gedung bangunan yang dianggap cocok, 3. Akan melakukan perawatan secara profesional dan dibawah pengawasan ahli.

Sementara itu kotapraja-kotapraja Amsterdam, Rotterdam dan Den Haag juga akan bersedia untuk menyerahkan karya-karya itu apabila pihak Kerajaan sudah mengambil langkah pertama. Sambil menunggu adanya jaminan dari pemerintah Hindia Belanda dan dikeluarkannya Surat Keputusan dari Menteri Pendidikan maka disiapkan sebuah organisasi yaitu Yayasan Museum Seni Rupa. Para peserta mewakili Lingkungan Seni Batavia, Perkumpulan Batavia, Yayasan Gedung Lingkungan Seni Hindia Belanda, perwakilan pemerintah, kotapraja Batavia dan para pemerhati perseorangan swasta dan lingkungan-lingkungan dagang. Nomor jubileum ulang tahun ke-tujuh puluh lima surat kabar *De Java Bode* memuat sebuah artikel bernada optimis yang ditulis oleh De Loos-Haaxman mengenai pentingnya keberadaan sebuah museum bagi para pelukis setempat maupun para kritikus seni yang antara lain berbunyi sebagai berikut:

Apabila rencana untuk mendirikan sebuah museum di Batavia jadi diwujudkan maka pelukis juga akan dapat memperoleh dukungan di lembaga ini. Tentu saja museum ini tidak lagi hanya akan menjadi sebuah pusat seni Belanda lama. Untuk yang seperti itu waktunya sudah berlalu. Peranannya benar-benar sangat besar sebagai tempat pengumpulan karya-karya terpilih Belanda dan Indis pada saat ini dengan penambahan seni Belanda-Indis sejak awal keberadaan kita di Hindia Belanda.<sup>84</sup>

Meskipun semua kesulitan sudah ditempuh dan selama bertahun-tahun dilakukan perundingan untuk mencapai tujuan tersebut akan tetapi sebuah Museum Seni Rupa Eropa belum dapat diwujudkan pada periode sesudah itu. Sekarang dan juga di masa depan cita-cita itu akan menjadi bergeser jauh.

Sepanjang tahun dua puluh lima *Nederlandsch-Indische Kunstkring* (Lingkungan Seni Hindia-Belanda) berkembang dari sebuah perkumpulan kecil yang bersifat lokal untuk mengembangkan seni rupa menjadi sebuah organisasi budaya umum dan mempunyai lingkup tugas yang luas. Jumlah anggota

---

<sup>84</sup> Loos-Haaxman, J., de, dalam *De Java Bode*, no. 183, Kamis 11 Agustus 1927, Batavia.

mengalami peningkatan dari sebanyak enam puluh anggota pada tahun pertama (1902) menjadi sebanyak dua puluh kali lipat (1272) pada perayaan ulang tahun jubileum pada tahun 1927. Rencana yang sudah disusun pada masa awal yaitu “untuk membangkitkan kecintaan terhadap seni rupa dan hias dengan jalan mengadakan pameran-pameran, ceramah-ceramah dan pengundian hadiah perlombaan” lingkungannya dianggap terlalu luas. Dalam hal ini berbagai bukti mengenai banyaknya aktivitas lain yang dilakukan oleh Lingkungan Seni selama periode dua puluh lima tahun keberadaannya ialah sebagai berikut: pertemuan menggambar, malam pertunjukan musi, sandiwara dan film, perhatian terhadap seni kerajinan penduduk pribumi dan pada akhirnya adanya rencana untuk sebuah museum seni rupa.<sup>85</sup>

Dengan tidak diterimanya tawaran dari para anggota pengurus dan dengan bantuan finansial yang penting dari pihak perorangan swasta maka Perkumpulan Lingkungan Seni dapat membangun kader budaya sendiri dan hanya memperoleh bantuan yang bersifat sporadis dari pemerintah. Banyak pameran yang diorganisir oleh Perkumpulan dijadikan satu dengan penyelenggaraan kursus-kursus menggambar memberikan dorongan terhadap perkembangan sebuah bentuk seni kolonial yang bersifat unik yaitu seni Mooi-Indie, sebuah seni yang “berdasarkan prinsip-prinsip Barat”.

#### SENI “AVANT-GARDE” KOLEKSI REGNAULT, 1935-1940

Rencana untuk mendirikan sebuah museum yang permanen untuk menyimpan hasil karya Seni patung Eropa yang akan didanai oleh pemerintah Belanda tidak pernah terwujud. Meskipun demikian beberapa tahun sesudah peringatan jubileum-25 tahun keberadaan Lingkungan Seni Belanda (tahun 1927) atas inisiatif beberapa orang secara individual akan membawa seni modern eropa iti

---

<sup>85</sup> *Gedenkboek, uitgegeven bij gelegenheid van het 25 jarig bestaan van de Vereeniging de Nederl. Indische Kunstkring te Batavia, 1902-1927, hlm.65.*

ke Hindia Belanda. Pada tahun 1933 Lingkungan Seni Batavia mengorganisir Pameran Seni Masa Kini yang sebelumnya sudah dibicarakan di depan untuk mengenalkan berbagai perkembangan aktual yang terjadi di Eropa kepada publik.<sup>86</sup> Tidak lama kemudian pada tahun 1935 publik Indis sekali lagi berkesempatan untuk melihat seni Modern dari Eropa. Pada kesempatan ini hasil-hasil karya seni yang dipamerkan ialah merupakan koleksi avant-garde dari pengusaha Pierre Alexandre Regnault (1868-1914) yang memiliki pabrik-pabrik cat di Hindia Belanda. Koleksi ini dari tahun 1935 sampai dengan tahun 1941 dipinjamkan kepada Lingkungan Seni Batavia sebagai benda-benda “pinjam pakai”.<sup>87</sup> Orang Belanda bernama Pierre Alexandre Regnault ini dilahirkan pada tahun 1868 di Amsterdam dan sejak muda sudah bekerja di bidang perdagangan cat. Berdasarkan latar belakang ini maka muncul rasa ketertarikannya untuk mengadakan penelitian mengenai cat, antara lain dengan cara melakukan hubungan langsung dengan para seniman. Sebelum terjadi Perang Dunia Pertama Regnault sudah mulai melakukan pengumpulan karya-karya seni berdasarkan selera dirinya sendiri. Selama periode awal ini karya-karya seni yang dikumpulkannya kebanyakan dengan gaya lukisan yang sangat tradisional (aliran Den Haag). Sesudah perang Dunia Pertama pilihan selera Regnault mengalami perubahan menjadi seperti yang sekarang ini banyak dihasilkan oleh para pelukis avant-garde.

Pada tahun 1919 Regnault mendirikan pabrik cat pertamanya di Hindia Belanda yaitu di Surabaya, yang sejak tahun 1924 dikenal sebagai N.V.P.A.

---

<sup>86</sup> Termasuk pelukis-pelukis Ouborg, Frank dan Bonnet.

<sup>87</sup> Informasi mengenai Regnault: Roodenburg-Schadd,C., *Van Verf tot Kunst of: De geschiedenis van verffabrikant P.A. Regnault (1868-1954) en zijn verzameling van modern kunst*, Skripsi doktoral Kunsthistorisch Instituut, U.V.A. Amsterdam, 1987. Roodenburg-Schadd,C., *De Collectie Regnault in het Stedelijk*, Catalogus Stedelijk Museum, Amsterdam, 1995. Jaffe, H.I.C.,”P.A. Regnault en zijn collective”, dalam *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Jilid 32, 1981, hlm. 279-294. Loos-Haaxman, J.,de, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag, 1968, hlm.85-92; 107-111.

Regnault Verffabrieken. Selama kurun waktu tahun tigapuluhan firma ini diperluas dengan mendirikan cabang-cabangnya di Batavia (1932), Semarang (1933) dan Singapura (1939). Bertolak belakang dengan perusahaan-perusahaan Indis lainnya yang pada periode ini mengalami pukulan berat sehubungan dengan terjadinya krisis ekonomi dunia, justru perusahaan Regnault ini sampai dengan tahun 1940 mengalami perkembangan yang sangat pesat. Berkat perkembangan pesat pabrik-pabriknya ini maka Regnault pada tahun-tahun tersebut dapat mengembangkan pengumpulan karya seninya menjadi sebuah koleksi yang unik. Regnault menganggap bahwa koleksinya ini tidak hanya sekedar sebagai kumpulan “pribadi” melainkan secara teratur koleksinya ini dipinjam pakaikan terutama kepada Stedeljk Museum di Amsterdam. Akan tetapi sejak tahun 1933 sampai dengan tahun 1940 koleksinya ini juga dipinjam pakaikan kepada Lingkungan Seni Batavia atau Lingkungan Seni lainnya yang terdapat di Hindia Belanda. Dengan ini maka Regnault dapat memenuhi harapan orang-orang di Hindia Belanda yang sudah sejak masa pergantian abad mencoba untuk mewujudkan pendirian sebuah “Museum Pinjam Pakai”. Tidak hanya karya-karya yang berasal dari abad-abad ketujuhbelas, kedelapanbelas dan kesembilanbelas saja seperti yang selama ini sudah direncanakan akan tetapi sebagian besar merupakan seni yang diperdebatkan dari masanya sendiri.

#### - **Museum Pinjam-Pakai**

Pengiriman pertama ke Hindia Belanda terdiri dari empat puluh tujuh karya pelukis yang sekarang terkenal sebagai: Chagall, De Chirico, Van Dongen, Dufy, Gauguin, Sluyters, Lurcat, Utrillo, Foujita, Soutine, Campigli, Zadkine, Gestel, Kruyder, Masereel, Permeke, De Smer, Matthieu dan Piet Wiegman (pelukis-pelukis ekspresionis Belanda dan Belgia).<sup>88</sup> Sampai dengan saat

---

<sup>88</sup> Katalog Tent, *Collectie Regnault*, Museum van den Bataviaschen Kunskring, 1935.

sekarang ini karya dari para pelukis tersebut menjadi inti dari koleksi masa antara dua perang dunia (1918-1940) di Stedelijk Museum Amsterdam. Koleksi ini sebagian disumbangkan oleh Regnault (1953, kepada Kerajaan Belanda) dan sebagian lagi dibeli oleh Kotapraja Amsterdam (1958).

Tidak seorangpun yang sekarang ini meragukan nilai seni Chagall. Karya-karyanya sekarang diperhitungkan sebagai “karya klasik” seni modern. Akan tetapi pada tahun 1935 terdapat banyak lukisan yang menjadi koleksi Regnault termasuk dalam kategori “seni yang diperdebatkan”. Bahwa sebagian koleksinya pada akhir tahun 1934 diboyong ke Hindia Belanda adalah sebagai akibat dari selalu terjadinya perselisihan dengan pimpinan Stedelijk Museum mengenai tidak diijinkannya sebagian koleksi itu sebagai benda-benda pinjam pakai yang dipamerkan kepada publik. Sebelum Regnault pada tahun 1933 melakukan salah satu perjalanan bisnisnya ke Hindia Belanda ia mengeluhkan mengenai hal itu dimana banyak lukisan koleksinya yang sering hanya disimpan di gudang museum saja. Dewan kotapraja meyakinkan kepadanya bahwa hal seperti yang dikeluhkan itu tidak akan terjadi lagi. Kali ini pada saat Regnault sedang berada di Hindia Belanda ia menerima beritab bahwa sebagian koleksinya masih tetap disimpan di dalam gudang museum. Regnault menjadi marah sekali sehingga ia memutuskan untuk mengambil kembali koleksi lukisannya itu oleh karena “kurangnya penghargaan”. Surat kabar sore Het Volk pada terbitannya tanggal 2 Juli tahun 1934 memberitakan sebagai berikut:

Pengumpul lukisan terkenal Regnault yang mempunyai koleksi terpilih sekitar ratusan karya modern seniman Belanda dan luar negeri, sudah sejak lama meminjamkan sebagian koleksinya sebagai benda-benda pinjam pakai kepada Museum Stedelijk sekarang meminta agar semuanya itu dikembalikan lagi kepada dirinya.

Dalam hal ini dapat ditambahkan bahwa pengumpulan tersebut mungkin akan mengakibatkan koleksi berbagai benda yang disimpan di Stedelijk Museum

akan menyusut drastis oleh karena sebagian besar dikirimkan ke Batavia untuk disimpan di museum yang baru didirikan:

Lingkungan Seni Hindia-Belanda tentunya sudah mempunyai sebuah museum sendiri yang dilengkapi dengan ruangan pameran yang luas, dimana tidak terdapat satupun lukisan yang tergantung disana. Pada awalnya terdapat rencana disana untuk membuat pameran seni kuno yang bersifat permanen yang dalam hal ini akan memperoleh bantuan dari pihak Kerajaan. Dengan terjadinya kondisi yang berat maka hal itu tidak pernah terwujud dan bahkan selanjutnya Kerajaan menetapkan (Lingkungan Seni harus membiayai sendiri aktivitasnya, antara lain ialah membayar semua asuransi dan konservator). Selama tinggal di Hindia Belanda Pengurus Lingkungan Seni selalu berusaha mengadakan hubungan dengan tuan Regnault dan disebabkan oleh pengaruh berita dari Belanda yang mengatakan bahwa sebagian koleksinya untuk kesekian kalinya disimpan di dalam gudang maka ia memutuskan bahwa untuk waktu selama satu tahun koleksinya yang terdiri dari lima puluh buah lukisan akan diserahkan sebagai koleksi pinjam pakai.<sup>89</sup>

Kemudian pertengkaran yang terjadi antara Regnault dengan Museum Stedelijk yang pada waktu itu direkturnya ialah tuan Baard dapat diselesaikan. Koleksinya tetap menjadi koleksi pinjam-pakai Museum Stedelijk. Sementara itu Regnault masih tetap merasa tertarik dengan alternative “ruangan pameran yang luas” di Batavia dan perhatian dari Lingkungan Seni untuk memamerkan koleksinya secara semi-permanen. Pengiriman pertama akan di kemas sendiri oleh Museum Stedelijk dan dikirimkan secara gratis oleh perusahaan kapal “Stoomvaart Maatschappij Nederland”. Sejak bulan Januari tahun 1935 lukisan-lukisan tersebut dipamerkan selama satu tahun di Hindia Belanda.

Pada pembukaan “Museum Pinjam-Pakai” tuan Francois sebagai ketua Perkumpulan Lingkungan Seni Hindia-Belanda menyampaikan ucapan terima kasih kepada berbagai pihak yang sudah bekerja sama untuk penyelenggaraan pameran. Ia menyebutkan bahwa katalog (Koleksi Regnault terbit untuk

---

<sup>89</sup> *Het Volk*, 2-7-1934, dengan judul: *Koleksi lukisan Regnault diminta kembali oleh karena dianggap tidak memperoleh penghargaan yang sepatasnya*.

pertama kalinya!) yang berisi pengantar singkat mengenai seni lukis modern itu ditulis oleh Nyonya De Loos-Haaxman. Menurut tuan Francois, katalog itu akan memberikan sumbangan penting untuk sebuah pemahaman mengenai lukisan-lukisan. Dengan cara mempelajari penjelasan pada katalog dan dengan cara melakukan pengamatan terhadap lukisan-lukisan itu sendiri maka public akan menjadi lebih banyak mengenal mengenai seni lukis modern tersebut. Terutama untuk yang disebutkan terakhir maka pengamatan terhadap lukisan-lukisan itu sendiri secara berulang kali menurut pendapat Regnault adalah merupakan persyaratan yang harus dipenuhi untuk kemudian orang dapat memberikan penghargaan kepada lukisan-lukisan tersebut. Putra P.A. Regnault yang hadir mewakili ayahnya untuk menyampaikan pidatonya menegaskan bahwa sebagian besar lukisan yang dikirimkan adalah berasal dari para seniman yang masih hidup yang sedapat mungkin diupayakan sudah mewakili berbagai aliran dan asal usul kebangsaan para pelukisnya. Dengan cara ini maka koleksi ini akan dapat memberikan sumbangan terhadap pengetahuan mengenai seni Eropa masa kini.

Sehari sesudah dilakukannya pembicaraan pada acara pembukaan dituliskan sebuah resensi seni di surat kabar de Java Bode mengenai karya-karya yang dipamerkan. Lukisan-lukisan Marc Chagall dan pembicaraan mengenainya yang dilakukan oleh De Loos-Haaxman pada catalog memunculkan banyak reaksi. Yang dimaksudkan dalam hal ini ialah lukisan "Pemain viol dan seorang gadis muda di depan jendela". Seorang kritikus Batavia mengulang kalimat yang dituliskan oleh De Loos-Haaxman sebagai berikut: "Chagall yang menawan adalah benar-benar seorang pelukis impian yang akan menjadi jelas bagi setiap orang!".<sup>90</sup> Selanjutnya ia menyampaikan pendapatnya yang tidak dilebih-lebihkan dengan pernyataan sebagai berikut:

---

<sup>90</sup> Katalog Pameran *Koleksi Regnault*. Museum van den Bataviaschen Kunstkring, 1935, hlm. 10.

Tidak, hal itu bagi kami tidak jelas, seperti halnya keliaran yang terdapat di dalam Seni yang membuat kami tidak jelas. Semua yang memperoleh cap stempel menimbulkan keliaran ini dianggap sebagai penggusur yang menghilangkan Seni yang bersifat suci da menggantinya dengan individualism yang kasar. Dahulu seni adalah permintaan maaf kepada Tuhan akan tetapi sekarang menjadi kerajinan tangan Setan. Marc Chagall seorang yang menawan? Ia tertawa menyeringi dan merasakan keburukan dari waktunya, ia sudah menyia-nyiakan bakat luar biasanya dan terjerumus kedalam pengaruh Setan, ia masuk kedalam pusaran ketidakadilan. Tidak, hal itu bagi kami tidak jelas sama sekali, kami berada di depan sebuah teka-teki. Chagall harus dimasukkan kedalam kelompok pelukis yang karyanya tidak langsung dikenal sebagai “the man in the street” dan meskipun demikian ia mempunyai nama yang terkenal di dunia.<sup>91</sup>

Dari reaksi yang negatif ini dapat ditelusuri lebih lanjut mengenai apa yang sebenarnya pada umumnya dirasakan oleh publik di Hindia Belanda. Apabila di Belanda koleksi Regnault sudah dikenal secara luas maka di Hindia Belanda kesempatan untuk memperoleh penghargaan yang sama masih kurang. Meskipun demikian tetap saja panyelenggaraan pameran dianggap sebagai “ sebuah kilatan petir di atas langit yang cerah” seperti halnya yang dituliskan sendiri oleh Regnault di dalam buku kenang-kenangannya.<sup>92</sup> “Berdasarkan hal ini maka publik Batavia ternyata hanya mempunyai sedikit kesempatan atau sama sekali tidak mempunyai kesempatan untuk dapat melihat secara langusng karya-karya seni modern, sebagian dari mereka hanya mengenal sebagian karya tersebut dari reproduksinya yang dimuat dalam majalah-majalah”. Pendahuluan pada koleksi Regnault di Batavia dimana orang masih mendewakan seni Mooi-Indie menuntut sebuah penjelasan yang dapat diterima oleh publik. Regnault menjawab adanya kebutuhan lokal terhadap informasi sejarah seni dengan menulis berbagai artikel. Mula-mula pada

---

<sup>91</sup> De *Java-Bode*, 1935, Jan. 1935. (tanpa inisial)

<sup>92</sup> Regnault, P.A., *Herinneringen van een schilderijencollectioneur*, Laren, 1950, tidak diterbitkan, sebagian diketik dan sebagian lagi ditulis tangan, terdapat di Stedelijk Museum Amsterdam, salinannya berada di Kunsthistorisch Instituut, UVA.

berbagai terbitan Indis, akan tetapi kemudian pada majalah yang diterbitkan olehnya sendiri yang diberi nama majalah *Verf en Kunst* (Cat dan Seni).

### - **Cat dan Seni**

Dalam salah satu artikel yang ditulis oleh Regnault dijelaskan mengenai “Perkembangan seni rupa sesudah tahun 1900” untuk majalah *Lingkungan Seni Surabaya* “*Ons Kringsnieuws*” (Jan. 1934). Penulis menyebutkan secara berurutan dan sebuah penjelasan pendek mengenai berbagai macam aliran: kubisme, ekspresionisme, surealisme dan “sebuah aliran seni baru yang menghendaki penggambaran sederhana tetapi tepat”. Ia mempertahankan pemikiran modern yang mengatakan bahwa:

(...) sebuah lukisan tidak lebih dan tidak kurang adalah merupakan reproduksi dari sebuah kejadian alamiah, akan tetapi sebuah bidang dimana pelukis memberikan pernyataannya dengan garis-garis dan warna-warna.

Eksperimen yang dilakukan secara benar dan ketidakpastian yang dihasilkannya menarik Regnault :

Mencari adalah lebih bernilai dibandingkan hanya mencontoh; para pendahulu lebih penting daripada pengikut-pengikut.

Selanjutnya ia memperingatkan kepada pengamat seni modern untuk menyampaikan pendapatnya dengan tanpa terlalu larut dengan latar belakang.

Orang yang melihat untuk pertama kalinya tidak menonjol-nonjolkan diri; ia lebih suka mempertimbangkan dari dalam dirinya, sepanjang menyangkut seni lukis, sebagai aturan lebih sedikit dari seniman; bahwa seniman juga mempunyai hak untuk mengatakan bahwa yang dilihat oleh pengamat adalah sesuatu yang berada diluar pengetahuannya.

Pada akhirnya Regnault memberikan penilaian yang relatif terhadap pengamatan seni secara umum.

Hanya melihat dan berulang kali melihat akan dapat menyebabkan penghargaan yang lebih baik terhadap sesuatu yang baru.<sup>93</sup>

Dari motivasi ini Renault menyerahkan seninya untuk dipahami oleh publik baik di Belanda maupun di Hindia Belanda. Untuk memberikan informasi yang lebih edukatif terhadap publik tersebut maka ia mengadakan sebuah rubric seni yang terpisah pada majalah *Cat dan Seni* yang diterbitkannya sendiri.

Majalah *Cat dan Seni* diterbitkan secara bulanan antara tahun 1932 sampai dengan tahun 1940 dan dikirimkan secara gratis kepada semua pelanggannya.<sup>94</sup> Majalah ini terutama dimaksudkan untuk memberikan penerangan yang bersifat teknis kepada publik Indis mengenai berbagai produk cat yang dihasilkan oleh pabrik-pabrik cat yang dimiliki oleh Renault. Publik dapat mengamati hasil dengan cat yang diberikan pada foto-foto hitam putih yang disisipkan di dalam majalah. Dalam banyak foto-foto perusahaan, gedung-gedung bangunan umum (sekolah, kolam renang), perahu, kereta api, mobil dan rumah-rumah pribadi disebutkan disana dengan cat apa (nomor cat) obyek lukisan tersebut dilukis. Berbagai mebel yang terbuat dari bahan rotan yang dicat dengan menggunakan cat vernis yang berada dibawah penerangan cahaya lampu-lampu pesta yang selalu memenuhi halaman-halaman majalah *Verf en Kunst* seringkali menimbulkan pertanyaan mengenai obyek-obyek apakah yang berada di Hindia Belanda tidak menggunakan produk cat Renault?.

Kecuali informasi yang bersifat teknis seringkali di dalam majalah tersebut juga terdapat nasehat yang mendetil mengenai penggunaan warna untuk melukis interior, halaman rubrik seni yang dilengkapi dengan

---

<sup>93</sup> Renault, P.A., "De ontwikkeling der beeldende kunst na 1900" *Ons Kringnieuws, Orgaan van den Soerabaiasche Kunskring*, tahun ke-9, no.3, 5 Februari 1934, hlm.73-75.

<sup>94</sup> *Verf en Kunst*, Maandblad van P.A. Renault's verf - inkt- en blikfabrieken N.V. jrg. A t/m H 1931/32-1940.

ilustrasi-ilustrasi (foto-foto karya seni). Pada sampul majalah di tahun pertama<sup>95</sup> terdapat gambar seorang laki-laki yang sedang membawa kuas cat dan kaleng cat (pelukis). Gambaran cerminnya (kepala) terdiri dari seorang laki-laki yang sedang memegang papan cat dan pensil (pelukis seni). Vignet untuk gambar hitam putih ini dirancang oleh seniman Voskuil, juga di belakang sampul majalah yang terdapat gambar pabrik yang dihias dan di depannya terdapat sebuah kuas besar dan kaleng cat (gambar 29a dan 29b). Pada bagian sampul depan terdapat tulisan *Verf en Kunst, Maandblad van P.A. Renault's Verf-Inkt-en Blikfabrieken N.V.* (Cat dan Seni, Majalah bulanan N.V. Pabrik Cat-Tinta dan Kaleng P.A. Renault). Pada sampul majalah untuk tahun-tahun berikutnya seringkali terdapat reproduksi gambar hitam putih sebuah karya seni terkenal yang biasanya merupakan lukisan koleksi Renault sendiri.

Rubrik seni memberikan sebuah tinjauan mengenai seni modern melalui sebuah penjelasan singkat, terutama biografi-biografi para seniman. Pada awalnya tinjauan-tinjauan ini ditulis sendiri oleh Renault akan tetapi kemudian juga terdapat tulisan dari kritikus seni Belanda seperti Plasschaert dan Van Deene. Dalam tulisan yang ditulis oleh Renault sendiri dibawahnya terdapat nama samarannya yaitu "Van den Olmenhove" (nama vila-nya yang berada di Laren), banyak seniman yang melewati koleksinya sendiri seperti halnya pameran senjata. Selain itu kepada banyak pendiri aliran seni modern juga diberikan kesempatan seperti misalnya Van Gogh, Gauguin, Cezanne, Rousseau. Majalah ini memperoleh kesuksesan besar tidak hanya di Hindia Belanda saja melainkan juga di Belanda dimana sampai dengan tahun 1935 masih terdapat sedikit majalah yang mengkhususkan pada seni masa kini.

Rubrik seni majalah *Verf en Kunst* oleh Renault tidak hanya untuk menyampaikan informasi melainkan juga untuk melakukan pembelaan terhadap seni modern. Pada edisi nomor kedua di tahun kedua hampir

---

<sup>95</sup> *Verf en Kunst*, Jrg.A, 5 Mei 1933.

seluruhnya berisi mengenai seni.<sup>96</sup> Di dalamnya dibicarakan mengenai karya Marc Chagall berdasarkan beberapa kritik yang sebelumnya muncul terhadapnya di Belanda sebagai akibat dari diselenggarakannya sebuah pameran besar Chagall pada tahun 1933. Van den Olmenhove (Regnault) menempatkan berbagai resensi dengan cara mendekatkannya antara satu dengan lainnya, misalnya kritik yang sangat negatif dari Cornelis Veth (seorang kritikus seni terkenal) dimuat berdampingan dengan kritik positif dari Kasper Niehaus serta kritik yang menyanjung dari Plasschaert. Tiga kritik ini dengan dipandu oleh Regnault kemudian secara umum dikenal sebagai polemi Chagall sampai pada sebuah kesimpulan sebagai berikut:

Bahwa Cornelis Veth sebagai salah seorang kritikus ternama ternyata tidak mampu untuk memahami karya-karya Marc Chagall dan dengan demikian tentunya juga tidak dapat menghargainya, kami mengharapkan bahwa ia menyadari kesalahannya itu dan akan meralatnya dalam artikel selanjutnya, meskipun Plasschaert menyebutnya sebagai sebuah artikel “tolol”, kita tidak dapat memikirkannya.<sup>97</sup>

Bahwa Regnault ternyata lebih sering merasa risau terhadap “kritikus yang bersifat melindungi” juga dapat diketahui dari fragmen berikut ini yang terdapat dalam surat yang dikirimkannya kepada putrinya bernama Virginie yang selama Regnault tinggal di Hindia Belanda banyak melakukan korespondensi dengannya:

Hidup saya sudah berhasil memperoleh tujuan yang kedua yaitu memberantas kekolotan lama di bidang seni. Bagaimana tidak menimbulkan kemarahan apabila orang-orang melakukan hal ini!. Orang-orang yang seperti ini harus ditindak dengan tegas dan keras.<sup>98</sup>

Penerbitan majalah *Verf en Kunst* berjalan secara paralel dengan perluasan perusahaan Regnault di Indonesia dan Singapura. Diantara tahun 1932

---

<sup>96</sup> *Verf en Kunst*, jrg.B, no.2, Februari 1934, hlm. 4-11

<sup>97</sup> *Verf en Kunst*, jrg.B, 2, hlm. 11.

<sup>98</sup> Surat Regnault kepada Virginie tertanggal 20-3-1932 (RKD).

(perluasan di Batavia) dan tahun 1939 (Singapura) perusahaan yang memulai usahanya pada tahun 1919 di Surabaya ini tumbuh berkembang menjadi sebuah perusahaan besar dengan banyak cabang-cabangnya. Juga Renault melibatkan para seniman untuk mengiklankan perusahaannya. Mereka merancang hiasan dalam buku-buku reklame dan kalender seni yang pada setiap tahun dibagi-bagikan kepada para pelanggannya. Ahli grafis Frans Masereel membuat gambar seperti sebuah potongan kayu untuk kalender-kalender yang diterbitkan pada tahun 1935 sampai dengan tahun 1939. Pengaruh yang diberikan oleh Renault terhadap kehidupan seni dilakukan dari banyak sisi. Tidak hanya dengan penyelenggaraan pameran simpan pinjam koleksinya saja melainkan juga dengan penerbitan majalah *Verf en Kunst* yang menyebabkan dirinya diberi cap stempel dalam kehidupan seni di Hindia Belanda.

#### - **Pameran Pinjam-Pakai**

Dalam periode antara tahun 1935 sampai dengan tahun 1940 sudah diselenggarakan sebanyak lima kali pameran pinjam-pakai dimana publik Indis mempunyai kesempatan untuk menikmati dan mengamati karya-karya pilihan seni Barat (tahun-tahun 1935, 1936, 1937, 1938 dan 1939-1940). Di setiap katalognya terdapat sebuah pengantar dan penjelasan singkat terhadap karya-karya tersebut yang ditulis oleh Nyonya De Loos-Haaxman.<sup>99</sup> Pada pameran Koleksi Renault yang kedua (tahun 1936)

---

<sup>99</sup> - Katalog pameran. *Koleksi Renault*, Museum pinjam-pakai Lingkungan Seni Batavia, Batavia, 1935.

- Katalog pameran. *Koleksi Renault Kedua*, Museum pinjam-pakai Lingkungan Seni Batavia, Batavia, 1936.

- Katalog pameran. *Koleksi Renault Ketiga*, Museum pinjam-pakai Lingkungan Seni Batavia, Batavia, 1937.

- Katalog pameran. *Koleksi Renault Keempat*, Museum pinjam-pakai Lingkungan Seni Batavia, Batavia, 1938.

-Katalog pameran. *Koleksi Renault Kelima*, Museum pinjam-pakai Lingkungan Seni Batavia, Batavia, 1939-40.

juga dapat dilihat empat karya Van Gogh berkat jasa Ir. Van Gogh yang menarik kembali koleksinya ini dari status pinjam-pakai di Stedelijk Museum (Amsterdam). Kerjasama yang terjadi dengan Ir. Van Gogh yang juga tinggal di Laren seperti halnya Renault selama dilangsungkannya pameran Koleksi Keempat pada tahun 1938 menghasilkan pameran keempat belas karya koleksi Van Gogh yang antara lain terdapat lukisan-lukisan *Het huisje van Vincent te Arles* dan salah satu potret dirinya yang terkenal. Pada pengiriman yang sama di tahun 1938 pelukis Kees Van Dongen juga diwakili dengan sebanyak empat belas karyanya, antara lain potret *Mari Lami* dan *Dame met aronskelken*. Van Dongen satu tahun sebelumnya yaitu pada tahun 1937 menyelenggarakan sebuah pameran di Stedelijk Museum Amsterdam untuk merayakan ulang tahunnya yang ke tujuh puluh tahun. Dari Marc Chagall terdapat dua lukisan dan empat cat minyak yang ikut dipamerkan, antara lain potret *Madame Chagall*. Untuk pertama kalinya karya Picasso juga dapat dilihat yaitu lukisan *Gaya hidup* dan *Interior*. Sebagian besar lukisan adalah merupakan milik Renault dan Ir. Van Gogh, juga karya-karya milik pribadi para seniman sendiri dengan perantaraan para pedagang karya seni bernama Bufaa dan Santee Landweer dari Amsterdam. Penyelenggaraan pameran pada tahun 1938 merupakan puncak aktivitas dari Lingkungan Seni Batavia. Pada awal tahun 1939 Nyonya De Loos-Haaxman yang sudah lama menjadi anggota pengurus Lingkungan seni Batavia dan sudah banyak melakukan upaya untuk memajukan kehidupan seni Indis pulang kembali ke Belanda. Disana ia juga ikut serta membantu pengiriman koleksi Renault yang kelima dan terakhir, yang dipamerkan pada tahun 1940. Pada saat pasukan Jepang berhasil menduduki Indonesia (tahun 1941) pengurus Lingkungan Seni menitipkan koleksinya untuk disimpan dalam ruang penyimpanan tahan api di gedung “de Javase Bank”. Meskipun orang-orang Jepang sudah sempat membuka peti-peti tempat penyimpanan koleksi ini akan tetapi isinya masih utuh sesuai yang terdapat di dalam daftar. Baru pada tahun 1947 lukisan-lukisan tersebut yang

---

dapat menjadi rusak karena masalah kondisi cuaca dibawa kembali ke Belanda untuk dapat dilakukan tindakan restorasi terhadap sebagian besar lukisan-lukisan tersebut.<sup>100</sup>

Selama lima tahun lamanya publik di Hindia Belanda dapat melihat sebanyak hampir tiga ratus karya lukisan dari delapan puluh orang seniman!. Pada koleksi Regnault terdapat berbagai aliran, akan tetapi yang paling penting ialah bahwa pilihan Regnault terutama pada aliran ekspresionisme dan bentuk-bentuk yang mengacu kepada aliran ini. Pengusaha cat Regnalt juga merupakan seorang kolektor yang menaruh perhatian besar pada warna dan dengan demikian pada para pelukis yang menampilkan penggunaan warna sugestif dan a-naturalis seperti misalnya Chagall, Van Gogh, Van Dongen, Sluyters, Kandinsky dan Klee.

Bagi saya tidak perlu ditanyakan: abstrak atau figuratif, namun hanya khusus pada ekspresivitas warna. Hal inilah yang menyebabkan saya sangat menghargai Kandinsky dan Klee, akan tetapi tidak untuk Mondriaan.<sup>101</sup>

#### LEBIH DARI HANYA SEBUAH GEJALA BARAT DI DUNIA TIMUR?

Dari korespondensi yang dilakukan antara Nyonya De Loos-Haaxman dengan Tuan Regnault dapat diketahui bahwa mereka tidak pernah sedikitpun meragukan lagi mengenai kelanjutan kekuasaan kolonial Belanda di Hindia Belanda. Perang Dunia Kedua mengakibatkan mereka berdua kembali ke Belanda. Pada tanggal 2 Februari 1942 Regnault menulis sebuah surat kepada Nyonya De Loos-Haaxman yang antara lain berisi mengenai hal sebagai berikut:

Apabila kita mempunyai kesempatan lagi untuk meneruskan pekerjaan kita maka bab dalam buku yang akan kita mulai

---

<sup>100</sup> Loos-Haaxman, J.,de, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag, 1968, hlm. 108.

<sup>101</sup> Surat kepada Direktur museum Kotapraja tertanggal 17 Oktober 1916 (Arsip Stedelijk Museum Amsterdam).

nantinya akan dapat benar-benar menjadi sebuah awal babak baru dalam sejarah seni Indis.

Dan di dalam surat tertanggal 31 uli 1943 Regnault meramalkan mengenai masa depan dengan mengatakan:

Baru beberapa hari ini saya membicarakan rencana saya dengan Tuan Roell (direktur Stedelijk Museum) untuk menghadiahkan koleksi seni modern kepada Gemeente Museum di Amsterdam (...) Segera sesudah pabrik-pabrik saya di Hindia Belanda beroperasi kembali maka saya juga ingin menyimpan sebagian milik saya untuk Hindia Belanda.<sup>102</sup>

Optimisme yang sama disampaikan oleh Nyonya De Loos-Haaxman pada dua halaman terakhir artikelnya yang berjudul "Seni" (De Kunst) yang dimuat dalam kumpulan artikel berjudul *Hecht verbonden in Lief en Leed* (Terikat kuat dalam suka dan duka). Artikel ini ditulisnya selama tahun-tahun terjadinya peperangan. Ia di dalam artikelnya yang berjudul "Masa depan" (*De Toekomst*) menyebutkan secara berturut-turut berbagai tugas yang masih ditunggu oleh Lingkungan Seni. Seni Hindia-Belanda seharusnya berorientasi internasional dan masyarakat juga harus mengembangkan budayanya sehingga pada suatu saat sudah siap dengan keberadaan berbagai lembaga seperti misalnya perdagangan seni, pelelangan seni dan sebuah museum untuk penyimpanan seni lama maupun seni baru. Publik Indis yang sudah lebih dapat menghargai terhadap seni modern seharusnya belajar dan melihat kembali berbagai pendapat seni yang sudah dianggap kolot dan harus melakukan banyak latihan untuk dapat memberikan kritik yang sehat mengenai seni di Hindia Belanda. Kemudian barulah seni Hindia Belanda akan bisa menjadi lebih dari sekedar "Gejala Barat di sebuah negara Timur".<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Loos-Haaxman, J.,de, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag, 1968, hlm. 109.

<sup>103</sup> De Loos-Haaxman, J.,de," De Kunst" dalam *Hecht verbonden in Lief en Leed*, Van Helsdingen en Hoogenbeek (red.), Amsterdam, 1946, hlm. 186-187.

## - **Kolonialisme dan nasionalisme**

Pameran-pameran dan kursus-kursus menggambar yang diorganisir oleh Lingkungan Seni terutama dikunjungi oleh publik Eropa atau Indo-Eropa. Kecuali beberapa orang “penduduk pribumi” yang berasal dari kalangan bangsawan tidak seorang Indonesiapun yang boleh berada di dalam tembok gedung Lingkungan Seni. Situasi kolonial dimana orang-orang Belanda dan orang-orang Indonesia hidup terpisah secara ketat membuat hal ini tidak mungkin. Lingkungan Seni seolah-olah sibuk memajukan budaya Barat (terutama Belanda) yang juga harus menjadi ukuran untuk kelompok elit pribumi. Rob Nieuwenhuys yang selama periode ini tinggal di Hindia Belanda menuliskan mengenai Lingkungan Seni sebagai berikut:

Semua aktivitas dilakukan seluruhnya di dalam lingkungan masyarakat Eropa. Beberapa orang Indonesia yang terkemuka, para pejabat tinggi menjadi anggota, untuk orang-orang Indonesia lainnya berada di luar. Para kelompok intelektual muda berorientasi Barat yang berpura-pura berada di pihak nasionalis. (...) Terlihat dari yang terdapat dalam daftar nama yang panjang dari anggota pengurus, anggota kehormatan dan lain-lainnya tidak terdapat satupun nama-nama orang Indonesia atau China. Dalam eksklusivitas ini mencerminkan hubungan sosial Lingkungan Seni di daerah koloni.<sup>104</sup>

Sedikit pelukis Indonesia yang dapat memamerkan hasil karyanya di Lingkungan Seni adalah mereka yang merupakan kelompok elit pro-Belanda. Mereka memuaskan pada kriteria konservatif (kolonial) seni Mooi-Indie. Para nasionalis Indonesia yang pada periode yang sama mendirikan perkumpulan mereka sendiri hidup secara terpisah dari kelompok kolonial ini. Secara resmi mereka tidak diperbolehkan untuk memasuki Lingkungan Seni. Tujuan mereka adalah menghadapi Lingkungan Seni. Mereka berupaya mengambil keuntungan di dalam gerakan budaya nasionalistis mereka sendiri. Salah seorang dari

---

<sup>104</sup> Nieuwenhuys, R., *Oost-Indische Spiegel*. Amsterdam, 1978, hlm. 363.

mereka ialah Sudjojono, seorang pelukis yang karya-karyanya pernah dipilih oleh Ouborg untuk dipamerkan di Lingkungan Seni yang pada saat dan sesudah Perang Dunia Kedua menjadi motor bagi pembaharuan nasionalistis dalam seni lukis Indis. Ia adalah menantu laki-laki penjaga gedung Lingkungan Seni yang bernama Raden Sasmojo. Nyonya De Loos-Haaxman membuat laporan mengenai pekerjaan yang dilakukan oleh Sasmojo di dalam *Verlaat Rapport Indie* sebagai berikut:

Ia adalah seorang pegawai pemerintah dan langsung mengerjakan pekerjaannya di wilayah yang baru sebagai sebuah bagian dimana semua mengenal dan semua ada dan juga biasa bertanggung jawab. (...) Saya beberapa kali menelponnya pada malam hari atau tengah malam pada saat terjadi hujan lebat dan angin kencang; “Sasmojo?”. “Semua baik-baik saja Nyonya, saya sudah berkeliling melakukan penjagaan”.<sup>105</sup>

Keadaan Sudjojono secara pribadi memungkinkannya untuk dapat mempelajari koleksi Regnault.<sup>106</sup> Para pelukis nasionalistis lainnya, mencari sebuah budaya “Indonesia” dengan menghindari dari wilayah Lingkungan Seni kolonial.

Situasi seni lukis Indonesia pada periode diantara dua perang dunia ditentukan oleh politik budaya Belanda. Seni lukis Barat dikembangkan oleh Lingkungan Seni Hindia Belanda. Beberapa hak istimewa dari orang-orang Indonesia yang berpikiran maju dan berbahasa Belanda ikut mengambil bagian di dalam sirkuit seni Belanda. Para pelukis ini (Abdullah Suriosubroto, Basuki Abdullah, Wakidi, Pirngadi) mengikuti seni Mooi-Indie yang figuratif dan konservatif, yang diimpor oleh orang-orang Barat. Seni lukis tradisional Timur dikerjakan di Bali. Didalam hal ini tidak terdapat hubungan antara seni penduduk Bali tradisional dengan seni lukis yang diimpor dari Barat di kota-kota besar di Jawa.

---

<sup>105</sup> Loos-Haaxman, J.,de, *Verlaat Rapport Indie*, 1968, hlm.91.

<sup>106</sup> Untuk karya Sudjojono lihat gambar 32, gambar 37, gambar 38 dan bab IV.

Baik De Loos-Haaxman sendiri maupun Regnault tidak mempunyai keberanian untuk mengikuti perubahan yang terjadi di dalam sejarah Hindia Belanda dalam waktu singkat. Sebuah seni lukis yang seharusnya lebih dari sekedar “gejala Barat di sebuah negara Timur” akan lebih cepat muncul daripada yang mereka pikirkan. Sebuah perkembangan pada arah yang tidak akan pernah diinisiasi oleh para pelukis Indis yang berorientasi kepada Belanda dan juga tidak oleh tukang-tukang tradisional Bali. Perkembangan seni lukis Indis akan diambil alih oleh para seniman nasionalistis dan republiken yang sesudah tahun 1941 untuk pertama kalinya memperoleh kesempatan untuk melakukan manifestasi.

### III. NASIONALISME YANG SEDANG TUMBUH: BARAT ATAU TIMUR

#### PERGERAKAN NASIONALISTIS

Seni “Mooi-Indie” adalah sebuah wilayah yang oleh para pelukis luar negeri, Indis atau Indonesia sendiri menjunjung tinggi gambaran kolonial yang bersifat romantis. Pada periode yang sama dimana Lingkungan Seni sedang berupaya keras untuk memasukkan budaya Eropa kedalam “Hindia Belanda kita”, di kalangan kaum nasionalistis dilakukan sebuah debat mengenai masa depan budaya “Indonesia”. Debat ini yang disebut Polemik Budaya adalah sebuah

urusan internal diantara orang-orang Indonesia. Dalam debat ini tidak disinggung mengenai permasalahan seni lukis tradisional atau modern. Dalam debat ini tidak disinggung mengenai seni lukis tradisional maupun modern. Dalam kesempatan ini memang terdapat diskusi mengenai fungsi arkeologi dan industri seni.

Pertentangan secara jelas antara modern – tradisional tampak di dalam kesusastraan Indonesia yang diinspirasi oleh realitas modern atau seni tradisional Hindu-Jawa. Kesusatraan Indonesia modern mempunyai sebuah media baru untuk mengekspresikan karya-karyanya kepada public secara luas yaitu Bahasa Indonesia dan majalah Pudjangga Baru. Para juru bicara dari polemic budaya termasuk kedalam kelompok pergerakan nasionalistis. Cara penyelesaian masalah yang mereka yang dianut mereka untuk sebuah budaya Indonesia modern ialah didasarkan pada pencampuran antara pengaruh Belanda dengan pengaruh Indonesia. Tujuan mereka sangat berbeda dengan ideal yang sudah dirumuskan oleh Lingkungan Seni. Kelompok nasionalistis menginginkan budaya Indonesia modern dengan tetap mempertahankan unsure-unsur tradisional. Di bidang yang disebutkan terakhir ini mereka mengkaitkannya dengan apa yang sudah dilakukan oleh para orientalis Belanda.

Perkembangan seni lukis nasionalistis (yang baru mulai sesudah tahun 1938) tidak dapat dilepaskan begitu saja dengan perjuangan nasionalistis yang sudah dilakukan sebelumnya di bidang bahasa dan pendidikan. Para pionir dalam bidang ini ialah Takdir Alisjahbana (kesusastraan) dan Suwardi Surjaningrat (pendidikan) yang dalam hal ini menjadi acuan dari para penerusnya untuk perkembangan lebih lanjut di bidang seni lukis.

Diantara tahun 1900 sampai dengan tahun 1942 di Hindia Belanda muncul berbagai gerakan nasionalistis yang berjuang untuk kemandirian penduduk

Indonesia (penduduk pribumi).<sup>107</sup> Pada tahun 1908 perkumpulan Budi Utomo yang atas inisiatif dokter Sutomo dan dokter Cipto Mangunkusumo muncul sebagai sebuah cahaya. Gerakan orang-orang Jawa yang penting ini bertujuan untuk melakukan berbagai perbaikan dan perluasan pendidikan penduduk pribumi yaitu meliputi sekolah-sekolah pendidikan guru, sekolah pendidikan pamong paja dan sekolah-sekolah desa. Para anggota Budi Utomo sebagian besar terdiri dari kelompok elit penduduk Jawa yang mempunyai sikap politik tidak ekstrim terhadap pemerintah kolonial. Meskipun Budi Utomo oleh karena karakter aristokratisnya hanya mempunyai pengaruh kecil terhadap kelompok massa yang besar akan tetapi perkumpulan ini merupakan sebuah sumbangan yang pertama kalinya terhadap kesadaran nasional penduduk Indonesia. Beberapa tahun kemudian, pada tahun 1912 didirikan Indische Partij oleh Ernst Douwes Dekker, Cipto Mangunkusumo dan Suwardi Surjaningrat. Indische Partij yang terutama beranggotakan orang-orang Belanda-Indis secara jelas menjalankan sikap politik yang anti pemerintah dengan motto-nya “Hindia Belanda yang bebas dan berdaulat bagi penduduk Hindia Belanda”.

Dari kalangan Islamistis pada tahun 1912 muncul bersamaan pergerakan nasionalistis Muhammadiyah dan Sarekat Islam. Muhammadiyah didirikan oleh Ahmad Dahlan yang dimaksudkan untuk memajukan sosial budaya penduduk. Didasarkan pada tujuan kebijaksanaan perbaikan kearah modern maka pada sekolah-sekolah Islam diterapkan pembacaan doa-doa ibadah dengan menggunakan bahasa lokal (sebagai ganti bahasa Arab). Kelompok konservatif dalam Islam pada tahun 1926 memberikan reaksinya terhadap Muhammadiyah dengan mendirikan sebuah organisasi tandingan yang bernama Nahdlatul Ulama yang sebagian besar pengikutnya berasal dari daerah pedesaan. Berbeda dengan Muhammadiyah, Sarekat Islam lebih banyak memfokuskan gerakannya

---

<sup>107</sup> Jong, L.,de, *Het Koninkrijk der nederlanden in de Tweede wereldoorlog, Jilid 11a, eerste helft, Nederlands-Indie I*, Leiden, 1984, hlm. 197-275. Pluvier, J., *Overzicht van de ontwikkeling der Nationalistische Beweging in Indonesie*, Den Haag, 1953.

dengan melakukan gerakan massa dibawah pimpinan Cokroaminoto yang merupakan seorang yang berpengaruh dan kharismatik. Berbagai pidato yang disampaikan oleh Cokroaminoto mampu menarik perhatian ribuan orang untuk datang mendengarkannya. Pada tahun 1916 Sarekat Islam menyelenggarakan sebuah rapat umum bersama dengan perkumpulan Indische Sociaal Democratische Vereeniging yang didirikan pada tahun 1914 oleh seorang tokoh sosialis Belanda yang bernama Sneevliet. Pada awalnya Sarekat Islam membiarkan dirinya dipengaruhi oleh pemikiran-pemikiran marxistis dari kelompok kiri ini dan Cokroaminoto dalam berbagai kesempatan melancarkan kritiknya secara lebih tajam kepada pemerintah kolonial. Para pengikut Sneevliet seperti misalnya Semaun dan Darsono memperoleh posisi yang berpengaruh di dalam Sarekat Islam. Pada waktu yang parallel dengan berbagai perkembangan yang terjadi di Rusia (Revolusi Oktober tahun 1917) terjadi sebuah situasi yang tidak tenang di Indonesia dengan dilakukannya berbagai pemberontakan maka terjadi pemisahan antara Sarekat Islam dengan Indische Sociaal Democratische Vereeniging. Selanjutnya Sneevliet pada tahun 1918 diusir dari Indonesia. Pada tahun 1920 pergerakan Sosial Demokratis berubah menjadi Perserikatan Komunis di Hindia Belanda (PKI). Perserikatan ini yang dipimpin oleh Semaun, Darsono dan kemudian Tan Malaka menggabungkan diri kedalam Komintern Rusia (Komunistis Internasional).<sup>108</sup> Karakter partai Komunis Indonesia ditandai dengan harapan-harapan yang bersifat utopis dan memuji-muji masyarakat pra-kolonial dengan termasuk pemikiran-pemikiran Islamistisnya.<sup>109</sup> PKI dalam kurun waktu antara tahun 1920 sampai dengan tahun 1925 menjalankan politiknya yang semakin bertambah besar keradikalannya sehingga pemerintah kemudian memutuskan untuk

---

<sup>108</sup> Jong,L.,de, 11a, *Bagian separuh pertama, Nederlands-Indie I*, Leiden, 1984, hlm.291-324.

<sup>109</sup> Lihat mengenai hubungan antara komunisme, Jawaisme dan Islam: Shiraishi, T., *An Age in Motion, Popular Radicalism in Java, 1912-1926*, Cornell University Press, 1990.

menumpasnya. Para pimpinannya ditangkap dan diasingkan (Tan Malaka tahun 1922 , Semaun tahun 1923, Darsono tahun 1925). Sesudah diketahui bahwa PKI sedang mempersiapkan secara diam-diam sebuah pemberontakan umum maka terhadap semua anggotanya juga dilakukan penangkapan. Dengan semakin meningkatnya tekanan Belanda maka banyak gerakan nasionalistis yang merubah haluannya dengan melakukan aktivitasnya di bidang budaya dan pendidikan.

### - **Pendidikan**

Pada periode antara tahun 1920 sampai dengan tahun 1930 sejumlah “Sekolah Liar” yang menjadi basis kaum nasionalistis untuk memberikan pendidikan kepada penduduk pribumi mengalami pertumbuhan.<sup>110</sup> Sekolah-sekolah ini melakukan aktivitasnya dengan tanpa memperoleh subsidi dari pemerintah. Di dalam rencananya mereka mencoba untuk mengikatkan secara lebih erat dengan latar belakang budaya dari penduduk setempat sendiri. Pada tanggal 3 Juli tahun 1922 oleh Suwardi Sujaningrat (1889-1959) yang nantinya merubah namanya menjadi Ki Hadjar Dewantoro didirikan gerakan Taman Siswa. Suwardi adalah merupakan cucu laki-laki dari Raja Jawa Paku Alam III. Ia memperoleh pendidikan secara Jawa klasik dimana mempelajari sastra, menyanyi dan menari adalah dianggap penting.<sup>111</sup> Sesudah

---

<sup>110</sup> Jong, L.,de, *Jilid 11a, eerste helft, Nederlands-Indie I*, Leiden, 1984, Bab 6 hlm. 202-274, terutama hlm. 214-216 mengenai Taman Siswa. Surjomihardjo, A., “National education in a colonial society”, *Dynamic of Indonesian History*, Soebadio, H., dan Marchie Servaas, C.A, du (ed.), Amsterdam, 1978, hlm. 227-306. Surjomihardjo, A., “An analysis of Suwardi Surjaningrat’s ideals and national revolutionary actions (1913-1922)”, *Majalah ilmu-ilmu sastra Indonesia*, 2 (1964) nr.3, hlm.171-406. Rheeden, H., van, “John Toot (1887-1960): Vernieuwing en traditie in het onderwijs in Nederlands-Indie (1916-1932)”, *Bijdragen tot de Taal-Land-en Volkenkunde*, Jilid 142, 2e en 3e aflevering, leiden, 1986, hlm.255-259.

<sup>111</sup> Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, Singapore, 1985, hlm. 74-75, 114, 244, 306,307, 313.

menyelesaikan pendidikannya di ELS (*Europese Lager School*= Sekolah Rendah Eropa) ia kemudian melanjutkan pendidikannya di sekolah pendidikan dokter STOVIA di Batavia. Disinilah ia berhubungan dengan para nasionalis Sutomo dan Cipto Mangunkusumo. Pada tahun 1909 Suwardi pindah ke Yogyakarta dimana ia mulai bekerja sebagai seorang wartawan. Dengan diilhami oleh Cokroaminoto (Sarekat Islam) dan Douwes Dekker maka ia pada tahun 1912 mengambil bagian dalam pendirian Indische Partij. Sesudah ia bersama-sama dengan Cokroaminoto dan Douwes Dekker diasingkan ke Belanda maka ia melanjutkan aktivitas politiknya dengan menulis banyak artikel untuk surat kabar *Het Volk* yang berhaluan sosialis. Juga pada terbitan *Perhimpunan Kaum Indis* yang bernama *Hindia Putra* muncul banyak tulisan-tulisannya yang mana sebenarnya sikap perhimpunan ini yang setengah-setengah menjadikan perhatian perhimpunan terhadap hal-hal politik menjadi lebih berkurang.<sup>112</sup> Selanjutnya Suwardi meneruskan pendidikannya di sekolah pendidikan guru dan berkenalan dengan berbagai perkembangan modern di bidang pendidikan-Montessori dan metode-metode pendidikan Jan Ligthart. Pada waktu ia sudah kembali ke Hindia Belanda (tahun 1919) diangkat sebagai sekretaris nasional Indische Partij yang merupakan kelanjutan dari Indische Partij yang dahulu. Pada tahun 1920 Suwardi untuk yang kedua kalinya ditangkap dan selama beberapa bulan lamanya diawasi secara ketat yang mana hal ini pada periode ini banyak menimpa para pemimpin nasionalistis lainnya.

Pada tahun 1922 organisasi National Indische Partij dilarang oleh pemerintah Belanda. Sesudah itu Suwardi merubah sikap politiknya yang anti pemerintah secara terbuka menjadi lebih bersifat budaya. Suwardi berpendapat bahwa pendidikan Barat mengakibatkan orang-orang Indonesia menjadi seperti diasingkan dari latar belakangnya sendiri. Pendidikan itu lebih bertujuan untuk menghasilkan para pegawai pemerintahan pada masa

---

<sup>112</sup> Poeze, H., *In het land van de overheerser I, Indonesiers in Nederland, 1600-1950*. Verhandelingen van het KITLV, no. 100, Dordrecht, 1986, hlm.91-95, 116-120.

mendatang. Juga arah yang ditempuh oleh golongan etisi Belanda ditolakny dengan mengatakan sebagai berikut:

Dengan segala penghargaan atas kerja para pionir mereka maka kepada semua kaum etisi dapat dikatakan bahwa memang benar mereka sudah melakukan semuanya sesuai dengan niat baiknya, akan tetapi kami sendiri merasa terlalu dipandang sebagai tokoh utama, berdasarkan ukuran-ukuran Barat yang seringkali niat baik mereka tidak dapat menyelami secara lebih dalam kehidupan dari dalam sendiri.<sup>113</sup>

Sekolah-sekolah Taman Siswa menjadi pupuk budaya bagi aktivitas-aktivitas nasionalistis. Sintesa antara metode pendidikan Barat (Montessori) dengan Timur (Jawa) berhasil mempengaruhi banyak orang Indonesia sehingga menyebabkan mereka ini menolak untuk bekerja di lingkungan pemerintahan Belanda.

#### - **Soekarno dan PNI**

Pada tanggal 4 Juli tahun 1927 di Bandung didirikan PNI (Perserikatan Nasional Indonesia) dimana Soekarno segera memainkan peran terpentingnya.<sup>114</sup> Soekarno (1901) adalah putra dari seorang guru Jawa yang berasal dari kalangan keluarga bangsawan dan seorang ibu yang berasal dari keluarga kaya di Bali. Ia mengikuti pendidikan di sekolah HBS (*Hollands Burger School*) berbahasa Belanda di Surabaya dan tinggal disini di sebuah rumah kost yang dimiliki oleh istri tokoh nasionalis Cokroaminoto. Selama tahun 1921 sampai dengan tahun 1926 Soekarno melanjutkan pendidikan insinyurnya di *Technische Hoogeschool* Bandung yang baru saja didirikan. Di kota ini ia bertemu dengan para tokoh Indische Partij, yaitu Doewes Dekker, Cipto dan

---

<sup>113</sup> Dewantara, Ki Hadjar, *Nationale Opvoeding*, Yogyakarta, 1975, hlm. 14. Locher-Scholten, E., *Ethiek in Fragmenten*, Utrecht, 1981.

<sup>114</sup> Jong, L., de, 11a, *Separuh bagian pertama, Nederlands-Indie I*, Leiden, 1984, hlm. 330-357.

Suwardi. Selama tinggal di Bandung ia mengorganisir pertemuan-pertemuan “kelompok studi” dimana ia berkesempatan untuk menyampaikan sebuah ide baru. Pergerakan anti-kolonial harus berjalan bersamaan dengan dengan kelompok Nasionalistis, Islamistis dan Marxistis. Sintesa ini yang berasal dari berbagai macam unsur yang sangat berbeda adalah merupakan cirri khas dari budaya Jawa yang diyakini oleh Soekarno. Ia berupaya untuk menghilangkan berbagai pertentangan diantara mereka untuk dapat melakukan aksi massa yang lebih terorganisir.<sup>115</sup>

Pada bulan Mei tahun 1928 PNI menyelenggarakan kongres nasionalnya yang pertama di Surabaya dimana sekaligus dimulainya pelaksanaan program untuk mendirikan sekolah-sekolah, universitas-universitas rakyat, serikat-serikat pekerja dan organisasi-organisasi kepemudaan. Organisasi-organisasi kepemudaan ini sudah ada yang berdiri sebelumnya (misalnya Jong Java dari Budi Utomo), akan tetapi baru memperoleh karakter politiknya sesudah diselenggarakannya kongres pemuda yang kedua di Jakarta yang diselenggarakan pada bulan Oktober tahun 1928. Para peserta yang hadir menyatakan Sumpah Pemuda yang berisi tiga janji yaitu Satu Tanah air, Satu Bangsa dan Satu Bahasa, yaitu Bahasa Indonesia. Pada kongres ini sebuah lagu yang nantinya akan menjadi lagu kebangsaan yaitu Indonesia Raya untuk pertama kalinya dinyanyikan dan bendera merah-putih dikibarkan. Pada akhir tahun 1929 tersiar sebuah khabar angin secara luas bahwa PNI akan melakukan kudeta perebutan kekuasaan negara. Khabar angin ini memberikan kesempatan kepada pemerintah untuk melakukan pengeledahan ratusan rumah dan melakukan penangkapan-penangkapan. Diantara mereka yang ditangkap itu ialah pimpinan terpenting PNI yaitu Soekarno. Ia dijatuhi hukuman penjara selama dua tahun di Bandung. Sesudah itu PNI yang disebabkan oleh karena adanya kekhawatiran pemerintah terhadap tindakan-tindakan balasan dari orang-orang Indonesia pada akhirnya

---

<sup>115</sup> Lihat untuk ide-ide nasionalistis Soekarno: Dahm, B., *Soekarno en de strijd on Indonesie's onafhankelijkheid*, Meppel, 1964.

dibubarkan. Sebagai gantinya muncul dua partai baru yaitu Partindo (Partai Indonesia) yang bersikap radikal dan PNI Baru yang bersikap lebih progresif.

Diantara tahun 1930 sampai dengan tahun 1940 berbagai gerakan nasionalistis mengalami tindakan represif yang semakin tajam yang menyebabkan jurang pemisah antara orang-orang Belanda dengan orang-orang Indonesia menjadi semakin lebar.<sup>116</sup> Pada tahun 1933 Soekarno sekali lagi ditangkap dan ditahan dan untuk kali ini ia ditahan di pulau Flores. Satu tahun kemudian yaitu pada tahun 1934 menyusul dilakukan penahanan terhadap Hatta dan Sjahrir yang merupakan dua tokoh penting PNI-Baru. Mereka diasingkan ke Boven Digul di pulau Irian. Hatta dan Sjahrir pulang kembali ke Indonesia beberapa tahun lebih awal, sesudah keduanya menyelesaikan pendidikan universitasnya (bidang ekonomi dan hukum) di Belanda. Mereka mengikuti aliran sosialis yang tidak ekstrim yang berbeda dengan Partindo yang banyak melakukan aksi-aksinya secara radikal dibawah pimpinan Soekarno. Sayangnya oleh karena ketidakmungkinan untuk melakukan tindakan-tindakan yang sama maka partai-partai di Indonesia memutuskan untuk melakukan berbagai hal secara bersama-sama dengan basis yang lebih luas. Demikianlah maka pada tahun 1939 dibentuk GAPI (Gabungan Politik Indonesia) dibawah pimpinan seorang nasionalis Thamrin. Semboyan yang dipakai oleh kelompok nasionalistis ini ialah: Indonesia Berparlemen. GAPI oleh pemerintah tidak dilarang akan tetapi juga tidak dianggap sebagai partner bicara yang serius. Pada bulan Desember tahun 1939 GAPI menyelenggarakan sebuah Konggres besar rakyat yang juga diikuti oleh organisasi-organisasi nasionalistis maupun Islamistis. Lagu Indonesia Raya diterima sebagai lagu kebangsaan dan bendera merah-putih dijadikan sebagai bendera kesatuan. Banyak partai-partai yang sebenarnya berbeda ideologinya kemudian

---

<sup>116</sup> Jong, L., de, 11a, *Separuh bagian pertama, Nederlands-Indie I*, Leiden, 1984, hlm. 386-398. Lihat juga untuk perlawanan yang semakin tajam pada Jilid IV tetralogi Pamoedya Ananta Tur, *Het glazen huis*, Houten, 1988.

menyatukan dirinya menjadi satu kesatuan untuk mencapai satu tujuan bersama yaitu kemerdekaan Indonesia.

## POLEMIK KEBUDAYAAN

Kaum intelektual Indonesia yang antara tahun 1900 – 1942 memperoleh pendidikan menurut model Barat baik di Indonesia maupun di Belanda merasakan dirinya berada dalam sebuah posisi dualistis yang sangat sulit. Pada satu sisi berdasarkan asal usulnya mereka termasuk ke dalam salah satu pendukung dari sekian banyak adat tradisional dan budaya-budaya lokalnya (hak-hak tradisional, sistem-sistem nilai dan norma) masing-masing. Di pihak lain berupaya sekuat tenaga untuk bersikap dan bertingkah laku seperti orang-orang Barat. Sikap yang mendua ini seringkali menyebabkan secara psikologis merasa tercabut dari akarnya, mengalami kebingungan mengenai identitasnya sendiri dan konflik-konflik keluarga yang tajam seperti yang terlihat dalam kesustraan Indonesia dari periode ini.<sup>117</sup>

Ketegangan yang semakin meningkat antara Timur dan Barat dan permasalahan akulturasi merupakan isu utama di dalam polemik kebudayaan yang terjadi di kalangan kaum intelektual Indonesia pada tahun 1935 sampai dengan tahun 1939. Berbagai pendapat yang berkembang mengenai hal ini muncul dari nasionalisme budaya dan pencarian terhadap identitas Indonesia sendiri. Sebagian orang Indonesia mengatakan bahwa Barat sebagai sebuah contoh harus membantu untuk masa depan budaya Indonesia. Sebagian orang lainnya melihat bahwa pengambilalihan budaya Barat adalah merupakan sebuah bahaya besar. Mereka menginginkan agar budaya Indonesia dibangun dengan berakar pada masa lampau Indonesia yang sudah dikenal di dunia Timur. Juru bicara terpenting dari Polemik Kebudayaan yaitu Sutan Takdir Alisjahbana (1908) beberapa tahun sebelumnya yaitu pada tahun 1933

---

<sup>117</sup> Teeuw, A., *Modern Indonesian Literature*, Jilid I dan Jilid II, Den Haag, 1979.

mendirikan majalah Pudjangga Baru yang bertujuan untuk memajukan bahasa Indonesia. Garis-garis pokok dalam diskusi disampaikan oleh para penulis yang berasal dari Sumatra yaitu Alisjahbana dan Sanusi Pane (1905). Figur-figur penting lainnya seperti orang-orang Jawa Raden Sutomo dan Ki Hadjar Dewantoro secara pribadi memberikan komentar mereka dalam kesempatan itu.

Pertanyaan-pertanyaan yang disampaikan oleh para penulis, penyair, pendidik dan politisi sampai sekarang masih tetap relevan. Bagaimana konfrontasi yang terjadi antara budaya Timur dengan budaya Barat dapat diarahkan ke jalur yang baik? Atau dengan terminolog sekarang ialah : Bagaimanakah seharusnya akulturasi tersebut berlangsung?. Apakah pengertian modernisasi selalu identik dengan Westernisasi?. Haruskah Indonesia pada saat yang bersamaan mengambil alih teknik Barat dan juga budaya Barat?. Apakah hanya beberapa unsure saja dari budaya Barat? Apakah sekarang ini belum terdapat sebuah sintese antara nilai-nilai budaya Timur dan Barat yang dapat diterima dengan baik?.

Di sejumlah artikel dan artikel-bantahan yang dimuat di dalam berbagai majalah dan surat kabar Indonesia pada periode tahun 1935 sampai dengan tahun 1939 terdapat usaha untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan tersebut di atas. Pada tahun 1948 artikel-artikel tersebut oleh sastrawan Achdiat karta Mihardja dikumpulkan dan diterbitkan sebagai Polemik kebudayaan. Tema-tema berikutnya yang dibahas ialah arkeologi dan modernitas, kolektivisme dan individualism, jiwa dan materi, dan peranan pendidikan.

Dalam salah satu artikel berjudul “Jalan menuju masyarakat baru dan budaya baru” Alisjahbana menyebutkan bahwa “perasaan Indonesia” baru muncul pada abad kedua puluh. Ia menentang ide yang mengatakan bahwa sudah sejak sebelum masa kolonial budaya Indonesia sudah ada. “Perasaan Indonesia” menurut penulis dikembangkan oleh orang-orang Indonesia yang sudah memperoleh pendidikan Barat seperti halnya para anggota Budi Utomo

yang merupakan sebuah organisasi nasionalistis Indonesia yang pertama (1908). Selanjutnya Alisjahbana menjelaskan bahwa budaya Indonesia modern tidak akan tercipta dengan melakukan restorasi candi Borobudur atau candi Prambanan, atau juga dengan mendirikan bangunan gedung modern dalam bentuk gaya klasik. Sikap anti terhadap lembaga orientalistis secara kuat dari Alisjahbana dapat diketahui dari pernyataannya sebagai berikut ini:

“Pekerjaan restaureeren (restorasi) ialah pekerjaan mereka yang botak kepalanya dan kabur matanya oleh penyelidikan dan mempelajari masa yang silam dari buku batu yang telah merana dirusakkan zaman. Tetapi pekerjaan Indonesia muda ialah cultuurscheppen, membangunkan kebudayaan baru yang sesuai dengan gelora jiwa dan zamannya. Untuk itu perlu semangat yang segar, mata yang terang dan hati yang gembira dan berani serta terbuka untk menerima wahyu. Indonesia muda harus mengingatkan bahwa Indonesia yang siang malam melahirkan yang baru yang akan dapat sejajar dengan negeri-negeri terkemuka di dunia. Bukan Indonesia museum barang kuno”.<sup>118</sup>

Sanusi Pane berjuang melawan pemikiran Alisjahbana yang pro-Barat dengan mengatakan bahwa budaya baru harus didasarkan pada budaya Timur lama. Menurutnya “perasaan Indonesia” dahulu sudah terdapat di alam seni dan adat. Ia mengusulkan sebagai dasar budaya Timur yang seringkali bersifat provincial diperluas lagi. Menurut Pane simbol Barat ialah figur *Faust* Goethe yang jiwanya sudah dijual kepada setan. Budaya barat seharusnya didasarkan pada tindakan eksploitasi dunia di bidang industri, perdagangan dan imperialism modern. Seni Barat menurut sang penyair ialah bersifat individualistis: *l'art pour l'art*. Di Timur yang akan menjadi penguasa ialah kolektivisme. Penduduk Timur seperti Arjuna yang melakukan meditasi untuk dapat mewujudkan persatuan mistik.

---

<sup>118</sup> Mihardja, A., *Polemik Kebudayaan*, 1948, cetak ulang 1986, Jakarta. Kutipan hlm. 16,17. (Para pesertanya ialah ahli sastra Alisjahbana, Sanusi Pane, Poerbatjaraka, para dokter: Sutomo dan Amir, para wartawan: Adinegoro dan Tjindarbumi). Alisjahbana, T., “Menuju Masyarakat dan kebudayaan baru”, hlm.13-21 dalam *Polemik I, Menuju masyarakat dan kebudayaan baru Indonesia- Prae-Indonesia*, Takdir Alisjahbana, Sanusi Pane, Poerbatjaraka, hlm.13-34 dari *Pudjangga baru dan Suara Umum*, Agustus-September 1935.

Sanusi Pane menganggap bahwa budaya Timur lama sebagai dasar bagi budaya modern. Menurut Alisjahbana latar belakang sejarah ini justru menjadi rintangan bagi kemajuan masyarakat Indonesia.

#### - **Pudjangga Baru**

Pilihan yang diambil oleh Alisjahbana terhadap budaya Barat sebelumnya sudah terlihat dengan peranannya yang aktif pada saat pendirian majalah literer Pudjangga Baru pada tahun 1933. Majalah ini adalah hasil inisiatif Alisjahbana dan Armijn Pane (1908), saudara Sanusi Pane. Alisjahbana sesudah menyelesaikan pendidikannya di sekolah pendidikan guru kemudian mengikuti pendidikan di sekolah *Recht hogeschool* (Sekolah Tinggi Hukum) di Jakarta. Armijn Pane sesudah menyelesaikan pendidikannya di sekolah pendidikan guru kemudian melanjutkan pendidikannya di sekolah dokter. Alisjahbana bekerja sebagai redaktur redaksi di Balai Pustaka yang didirikan pada tahun 1908 sebagai sebuah biro kolonial untuk Kesusasteraan Rakyat.<sup>119</sup> Pada awalnya biro ini bertugas untuk melakukan pengumpulan dan mempublikasikan kesusasteraan tradisional dan populer yang ditulis dalam bahasa Melayu dan kemudian dalam bahasa Indonesia. Penerbit Belanda ini berupaya mengambil posisi yang netral sehingga tidak pernah menerbitkan karya-karya kesusasteraan yang bersikap nasionalistis. Karya-karya kesusasteraan ini biasanya muncul di dalam surat kabar atau majalah yang berbahasa Melayu. Majalah Pudjangga baru dimaksudkan sebagai platform untuk publikasi karya-karya yang berhaluan nasionalistis.

Seiring dengan berjalannya waktu, majalah yang pada awalnya dimaksudkan sebagai majalah literer ini berubah karakternya menjadi majalah budaya secara umum. Sub judul yang berbunyi “Majalah bulanan pembawa semangat baru dalam kesusasteraan, seni, kebudayaan, dan soal masyarakat

---

<sup>119</sup> Teeuw, A., *Modern Indonesian Literature I*, Den Haag, 1979, hlm. 28-31.

umum” sesudah berjalan selama tiga tahun berubah menjadi “Pembawa semangat baru dalam kesusasteraan, seni, kebudajaan, dan soal masyarakat umum”. Pada akhirnya kemudian berubah lagi menjadi “Pembimbing semangat baru jang dinamis untuk membentuk kebudajaan baru, kebudajaan persatuan Indonesia “ (gambar 30a dan 30b)<sup>120</sup> penggunaan Bahasa Indonesia sebagai bahasa nasional dibahas dan diberikan semangat di dalam majalah ini. Bahasa Indonesia pada saat dilangsungkannya konggres Pemuda Indonesia pada tahun 1928 diproklamirkan sebagai bahasa nasional. Isi dari resolusi yang diambil berbunyi sebagai berikut: Pertama: Kami, putra dan putri Indonesia mengaku bertumpah darah yang satu, Tanah Indonesia. Kedua: Kami putra dan putri Indonesia mengaku berbangsa yang satu, Bangsa Indonesia. Ketiga: Kami, putra dan putri Indonesia menjunjung bahasa persatuan, Bahasa Indonesia.<sup>121</sup>

Bahasa yang baru ini baik yang berhubungan dengan bentuk maupun isinya harus berbeda dengan bahasa Melayu tradisional. Pada periode sebelumnya resolusi bahasa yang dibicarakan oleh orang-orang Indonesia terutama dalam bahasa mereka sendiri (bahasa Jawa, bahasa Sunda, bahasa Sumatra dan lain sebagainya) atau bahasa Melayu.

Di sepanjang abad kedua puluh bahasa Melayu muncul sebagai bahasa dasar Indonesia di masa depan bersamaan dengan tumbuhnya gerakan-gerakan nasionalistis. Bahasa Melayu (Melayu klasik atau Melayu-Riau) sudah sejak berabad-abad lamanya dipergunakan sebagai *lingua franca* di dalam wilayah kepulauan Nusantara. Bahasa Melayu dipergunakan di bidang perdagangan, keagamaan (Islam dan Kristen) dan pendidikan, khususnya oleh para imigran di Indonesia: orang-orang India, China, Arab, Eropa. Selama abad

---

<sup>120</sup> Teeuw, I, 1979, hlm. 29. *Pudjangga Baru, madjahlah halaman kesusasteraan dan bahasa serta kebudayaan umum.*

*P.B, pembawa semangat baru dalam kesusasteraan, seni, kebudajaan, dan soal masyarakat umum.*

*P.B, pembimbing semangat baru jang dinamis untuk membentuk kebudajaan baru, kebudajaan persatuan Indonesia.*

<sup>121</sup> Teeum, I, 1979, hlm. 22

kedua puluh bahasa Melayu juga dipergunakan sebagai bahasa pengantar di lingkungan pemerintahan dalam negeri dan administrasi kolonial.<sup>122</sup> Dengan semakin meningkatnya kekuasaan kolonial maka jugaterjadi peningkatan kebutuhan terhadap orang-orang yang berfungsi sebagai perantara yang menguasai dua bahasa (bahasa Belanda dan bahasa Melayu). Sejarawan Amerika Benedict Anderson di dalam bukunya yang berjudul *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* menjelaskan mengenai pentingnya penguasaan terhadap dua bahasa ini dalam hubungannya dengan munculnya nasionalisme.<sup>123</sup> Penguasaan terhadap dua bahasa ini menjadi semacam pintu masuk ke dalam budaya Barat dan pintu masuk ke dalam berbagai pemikiran Barat terhadap nasionalisme. Penerapan bahasa Belanda atau bahasa Melayu di sekolah (sebagai ganti bahasa Daerah) membentuk basis bagi munculnya sebuah *Imagined Community* atau sebuah bangsa. Pendidikan yang sama, buku-buku pelajaran yang sama, ijazah-ijazah yang sama akan mengakibatkan keterikatan antara penduduk Indonesia dari semua penjuru wilayah. Munculnya surat kabar-surat kabar China atau Eurasia yang dicetak dengan menggunakan bahasa Melayu pada akhir abad kesembilan belas juga mengusung konsep untuk pendirian “Bangsa Indonesia”. Hal ini adalah menjadi tugas Pudjangga Baru untuk dapat memberikan keterikatan literer.<sup>124</sup>

#### - **Puisi**

Puisi-puisi Alisjahbana yang berasal dari periode sebelum Perang mencerminkan sebuah jiwa atau semangat baru yang dalam hal ini menjadi

---

<sup>122</sup> Teeuw, I, 1979, hlm. 12.

<sup>123</sup> Anderson, B., *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London , 1991, hlm. 104-128 (cetakan pertama tahun 1983).

<sup>124</sup> *Pudjangga Baru* pertama-tama adalah sebuah platform literer. Majalah ini sama sekali tidak pernah menaruh perhatian terhadap bidang seni rupa.

tujuan dari Pudjangga Baru. Puisi-puisi ini mewakili pemikiran Alisjahbana yang nantinya juga diangkat di dalam Polemik Kebudayaan dengan penekanan pada retaknya masa lampau, seperti halnya yang tampak dalam puisinya berjudul Menudju ke laut.

#### Menudju ke laut

Kami telah meninggalkan engkau,  
tasik jang tenang, tiada beriak  
diteduhi gunung jang rimbun  
dari angin dan topan.  
Sebab sekali kami terbangun  
dari mimpi yang ni'mat:

Sedjak itu djiwa gelisah,  
Setelah berdjuang, tida reda.  
Ketenangan lama rasa beku,  
gunung pelindung rasa pengalang.  
Berontak hati hendak bebas,  
menjerang segala apa mengadang.

Gemuruh berderau kami djatuh,  
terhempas berderai mutiara bertjahaja.  
Gegap gempita suara mengerang,  
dahsjat bahna suara menang.  
Keluh dan gelak silih berganti  
pekik dan tempik sambut menjambut.

Tetapi betapa sukarnja djalan

badan terhempas, kepala tertumbuk,  
hati hantjur, pikiran kusut,  
namun kembai tiadalah ingin,  
ketenangan lama tiada diratap.<sup>125</sup>

Dalam puisi *Heading for the Sea* (Menuju ke laut) ini terdapat seruan yang mendesak untuk meninggalkan yang lama dan aman, juga apabila hal itu akan menyebabkan tercabut dari akarnya. Kerinduan yang sama terhadap perubahan disampaikan melalui puisi-prosa berikut ini yang berbicara tentang candi Prambanan di dekat Yogyakarta yaitu sebagai berikut:

#### Tjandi Prambanan

Hatiku tiada rindu kepadamu masa, ketika pandeta meniarap  
dihadapan Sjiwa, ketika djiwa-berbakti mendjelma tjandi berartja.  
Tidak! tidak! Tidak! tidak!  
Ja allah, ja Rabbani, kembalikan ketulusan djiwa berbakti pembentuk  
tjandi kepada umatmu!  
Dan aku akan melahirkan seni baru, tidak serupa-sebentuk ini,  
abadi selaras dengan gelora sukses dan zamanku.

Dalam puisi ini Alisjahbana berbalik melakukan penentangan terhadap pengelompokan tertentu di Indonesia yang menetapkan budaya masa lalu sebagai contoh ideal bagi budaya masa kini. Tentunya semangat berpikir secara religius yang baik ini yang berasal dari candi abad pertengahan Hindu-Jawa Prambanan akan dapat menjadi sebuah sumber inspirasi bagi seni di masa depan. Penyair Sanusi Pane adalah merupakan seorang pendukung kuat terhadap kembali lagi kepada jaman klasik dari kekunoan Hindu-Jawa. Dalam

---

<sup>125</sup> Teeuw, I., 1979, teks bahasa Indonesia hlm. 35-35.

syairnya mengenai Tjandi Mendut jiwa manusia ditelusuri dengan melakukan perenungan di tempat suci ini.

### Tjandi Mendut

Didalam ruang jang kelam terang  
Berhala Buddha diatas tachtta,  
Wadjahnja damai dan tenung tenang.  
Dikiri dan kanan Boddhisatwa.

Waktu berhenti ditempat ini,  
Tiak berombak, diam semata;  
Azas berlawan bersatu diri,  
'Alam sunji, kehidupan rata.

Diam hatiku, djangan bertjita,  
Djangan kau lagi mengandung rasa,  
Mengharap bahagia dunia Maja.

Terbang termenung, ajuhai, djiwa,  
Menudju kebiruan angkasa  
Kedamaian petala Nirwana.

Bertolak belakang dengan Alisjahbana maka Sanusi Pane menganggap candi Jawa sebagai sebuah simbol realisasi mistik dari jiwa sendiri. Pada pendekatan religius Sanusi Pane terhadap kenyataan yang ada terdapat penolakan terhadap ide mengenai pertanggungjawaban sosial. Otonomi seniman terletak di atas moral dan tujuan, ia berusaha untuk memperoleh *Unio Mystica*. Sanusi Pane sudah pernah tinggal di India selama dua tahun dan

ia merupakan salah seorang penganut faham Rabindranath Tagore (1861-1941). Selain itu ia juga menjadi anggota Perkumpulan Teosofi yang di Indonesia mempunyai banyak pengikutnya. Meskipun di dalam syair-syair Alisjahbana dan Sanusi Pane berbagai pendapat diterima, kedua penulis dipengaruhi oleh aliran romantik Barat yang mereka kenal melalui buku-buku sekolah mereka.<sup>126</sup>

Syair-syair mereka harus menyaksikan identitas Indonesia yang baru. Pendidikan Barat mereka sudah memangkas akar mereka sendiri. Pada medan ketegangan antara Timur dengan Barat, antara tradisional dengan modern, mereka mencari sebuah pegangan kuat pada pelarian romantik dari kenyataan yang ada. Meskipun para penyair melakukan berbagai eksperimen dengan teknik-teknik puisi Barat yang baru akan tetapi tetap saja isinya terikat dengan tematik Timur yang bersifat tradisional yaitu keindahan alam dan pengalaman mistik. Pencabutan dari akarnya yang disebabkan oleh benturan keras antara dua budaya tampak secara lebih baik di dalam prosa dan puisi. Dalam Lajar Terkembang dari Alisjahbana dan Belunggu dari Armijn Pane berbagai permasalahan modern ditempatkan sebagai emansipasi wanita dan hubungan segitiga. Banyak terdapat buku-buku roman dari tahun tigapuluhan yang menceritakan mengenai emansipasi politik dan sosial, pencabutan dari akar psikologis dan individualisme modern.<sup>127</sup>

#### - **Taman Siswa**

---

<sup>126</sup> Sutherland, H., "Pudjangga Baru: Aspects of Indonesian Intellectual life in the 1930s", *Indonesia*, Cornell, 1968, no.6. Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, Singapore, 1985.

<sup>127</sup> Lihat juga jilid pertama tetralogi pamudya Ananta Tur, *De Aarde der Mensen*, dimana problematik akulturasi dimasukkan pada tokoh utama bernama Minke. Pada tahun 1985 terbit sebuah terjemahan dalam bahasa Inggris dari *Belunggu*: Armijn Pane, *Shackles*, Lontar Foundation Jakarta, diterjemahkan oleh John McGlynn.

Dalam Polemik Kebudayaan juga dibicarakan mengenai peranan pendidikan terhadap perkembangan budaya Indonesia.<sup>128</sup> Alisjahbana memberikan sebuah laporan terhadap beberapa pra-advis yang disampaikan pada sebuah kongres pendidikan di Solo (bulan Juli 1935). Pemikirannya ialah bahwa advis-advis ini terlalu banyak mengandung anti-egoisme, anti intelektualisme dan anti-materialisme. Demikianlah seperti yang dikatakan oleh Ki Hadjar Dewantoro, pendiri sekolah-sekolah Taman Siswa, bahwa perkembangan yang terjadi menghasilkan egoisme intelek dan materialism, sementara itu anak-anak tidak memperoleh makanan untuk jiwanya. Sutomo juga mengkritisi pendidikan pemerintah yang hanya mementingkan prestasi intelektual saja. Sutomo melakukan pembelaan terhadap pendidikan nasional dengan bentuk gaya sekolah-sekolah Taman Siswa.

Pada pernyataan prinsip yang dipresentasikan oleh Dewantoro pada rapat pendirian Taman Siswa (1922) disampaikan beberapa hal seperti berikut. Hak setiap individu untuk menentukan nasibnya sendiri ditekankan harus dengan cara berkembang sendiri, didorong dengan *among*, membaktikan diri pada gurunya. Hubungan antara guru dengan siswa harus tidak muncul dari “pemerintah-ketertiban- aturan keras” (seperti halnya pada sistem Belanda), akan tetapi dari keinginan untuk mendidik siswa menjadi seseorang yang mandiri. Perkembangan intelek yang bersifat sepihak harus dihindari. Pendidikan harus tersedia untuk kalangan penduduk yang luas dan harus dapat membasahnya setetes demi setetes.<sup>129</sup> Pada prakteknya hal ini ditindaklanjuti dengan pelaksanaan sistem asrama yang merupakan sebuah bentuk sekolah klasik yang ditiru dari tradisi Hinduistis, Buddhistis dan Islamitis dimana para siswa datang ke rumah guru untuk tinggal dan belajar disana. Sekolah disebut dengan nama perguruan atau dapat diartikan sebagai

---

<sup>128</sup> Polemik II: semboyan yang tegas, Takdir Alisjahbana, Sutomo, Tjindarbumi, Sutomo, Adinegoro, Amir, Ki Hadjar Dewantara, *dari Pudjangga Baru, Suara umum, Pewarta Deli. Wasita*, Oktober 1935- April 1936, dalam Mihardja, A., *Polemik Kebudayaan*, Jakarta, 1986, hlm. 37-115.

<sup>129</sup> Idem, hlm. 5,6.

“tempat dimana guru bertempat tinggal”. Para siswa tinggal di dalam dengan dibimbing oleh guru-guru mereka yang dipilih dari pasangan suami istri. Dalam kurikulum pembelajaran di sekolah rendah yang terpenting ialah bahwa pembelajaran diberikan dalam bahasa lokal atau bahasa Melayu dan penekanan pada bahasa, sejarah, moral dan seni yang terdapat di lingkungannya sendiri.<sup>130</sup> Pada kelas-kelas yang lebih tinggi pembelajaran dengan menggunakan bahasa Melayu dan bahasa Belanda untuk menghubungkannya dengan jenjang pendidikan yang lebih tinggi lagi yang berbahasa Belanda. Tujuannya ialah untuk memberikan dasar nasionalistis pada jenjang pendidikan menengah dan atas. Dalam hal ini juga didirikan sekolah pendidikan guru khusus Taman Siswa untuk memenuhi kebutuhan guru-guru di jenjang pendidikan menengah dan atas. Sekolah-sekolah tidak memperoleh subsidi. Pembayaran gaji untuk para guru dan semua pembiayaan harus dibayar sendiri oleh para muridnya. Seberapa besar hal ini menimbulkan berbagai kesulitan dan seberapa besar pengorbanan yang harus diberikan secara pribadi oleh para guru dapat dibaca dalam buku roman Suwarsih Djojopuspito yang berjudul *Buiten het Gareel* (Diluar Belunggu).<sup>131</sup> Manuskrip buku ini ditolak oleh penerbit resmi untuk pengajaran Rakyat yaitu Balai Pustaka. Pada waktu penulis Belanda yang bernama Du Perron mengunjungi Indonesia pada akhir tahun 1930 ia memberikan semangat kepada Suwarsih dan berjanji akan menerbitkannya.<sup>132</sup> Pada tokoh utamanya yang bernama Sulastri maka Suwarsih menuliskan pengalamannya sendiri sebagai guru di sebuah Sekolah Liar. Selain sebuah laporan mengenai banyaknya kekurangan yang sudah dialami olehnya dan suaminya (yang juga seorang guru) maka buku memberikan pengertian yang lebih jelas dalam situasi hubungan yang tegang

---

<sup>130</sup> Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, Singapore, 1985.

<sup>131</sup> Djojopoespito, S., *Buiten het Gareel*, Amsterdam, 1986, cetakan pertama Utrecht, 1940.

<sup>132</sup> Lihat kata pengantar Du Perron dalam *Buiten het Gareel*, Amsterdam, 1986, hlm.5-10.

antara orang-orang Indonesia dengan orang-orang Belanda pada periode kemunculan nasionalisme. Yang menarik perhatian ialah bahwa di dalam roman ini jarang sekali terlihat orang-orang Belanda yang muncul oleh karena jarak antara orang-orang Indonesia nasionalistis dengan orang-orang Belanda kolonial menjadi semakin bertambah lebar.<sup>133</sup>

Dewantoro menekankan bahwa perkembangan nasionalisme dari sudut budaya selalu kembali pada keadaan yang berbahaya oleh karena terlalu banyak terjadi penyesuaian dengan Barat.

Maka disana masih terdapat suatu keadaan dimana kita masih diliputi perasaan rendah diri yang sangat kuat, sebagai akibat dari situasi kenegaraan yang khusus dan berbagai hubungan lainnya, semuanya itu sudah sejak lama dianggap bagus, apapun yang kali lakukan harus seperti orang-orang Belanda. Perasaan bahagia dan kepuasan yang bersifat semu kami rasakan dalam kemunculan kami pada waktu di sebuah kesempatan bergaul bersama-sama dengan orang-orang Eropa, berbicara dalam bahasa Belanda dengan sesama kita, juga dengan memakai pakaian Eropa, membangun rumah model Barat. Kita akan terus melangkah pada kecenderungan-kecenderungan kita untuk meniru: sebuah pesta di rumah akan menjadi hal yang biasa, tanpa menu Barat, tanpa band-Jazz, tanpa segelas "oude-klaar" dari Schiedam sendiri, yang diperlukan dalam melangsungkan kesenangan dalam kebebasan "Eropa".<sup>134</sup>

Gerakan Taman Siswa menyebabkan peningkatan kesadaran diri di kalangan orang-orang Indonesia. Oleh karena gerakan ini tidak melakukan propaganda anti-kolonial secara terbuka dan terang-terangan maka pemerintah tidak melakukan pelarangan terhadapnya. Pada waktu orang-orang Belanda kemudian memberlakukan Ordonansi Sekolah Liar pada tahun 1932 maka hal ini mengakibatkan para pendukung Taman Siswa melakukan aksi protes secara

---

<sup>133</sup> Di dalam karya penulis Belanda-Indonesia Beb Vuyk hubungan yang penuh ketegangan antara orang-orang Belanda dengan orang-orang Indonesia diceritakan dalam: *Duizend Eilanden* (1937), *Het laatste huis van de wereld* (1939), *De wilde groene geur van avontuur* (1941).

<sup>134</sup> Dewantoro, Ki Hadjar, *Nationale Opvoeding*, Yogyakarta, 1975, hlm.11.

besar-besaran. Ordonansi Sekolah Liar dimaksudkan untuk mengawasi pendidikan Indonesia yang diselenggarakan oleh pihak-pihak swasta dengan tanpa memperoleh subsidi dari pemerintah. Peraturan ini harus dapat berjalan sebagai langkah preventif agar proses pendidikan tidak mengganggu ketertiban umum. Ijin untuk memberikan pendidikan dalam kasus itu tentu akan ditolak. Dengan ini maka akan menyusul terjadi keributan di dalam lingkungan pendidikan swasta yang sudah diupayakan oleh orang-orang Indonesia dengan penuh kesulitan dan pengorbanan. Pada akhirnya Dewantoro yang dalam hal ini memperoleh dukungan dari hampir semua orang-orang Indonesia yang menjadi tokoh penting berhasil memenangkan perselisihan itu. Ordonansi itu kemudian ditarik kembali oleh karena pemerintah merasa khawatir akan munculnya aksi kaum nasionalistis secara bersama-sama. Dengan cara menyatukan diri mereka secara bersama-sama dalam mendukung konflik pendidikan itu maka berbagai pengelompokan diantara mereka menjadi semakin lebih dekat.<sup>135</sup>

#### - **Polarisasi**

Alisjahbana menempatkan dirinya di dalam polemik menentang peminjaman budaya Jawa yang ditiru oleh Sutomo dan Dewantoro. Pendidikan Barat baginya merupakan obat untuk menghasilkan aktivitas dan dinamika. Menurut para sarjana Barat, orang-orang Indonesia yang sudah pernah menikmati pendidikan Barat akan menjadi “tercabut dari akarnya”. Bagi Alisjahbana hal ini bukan merupakan sebuah penghinaan melainkan sebuah pujian. Untuk dapat membangun sesuatu yang baru maka menurut pemikirannya orang-orang Indonesia pertama-tama harus melepaskan dirinya dari masa lampau. Semua orang Indonesia yang menjadi pemimpin, pembaharu dan pemikir adalah orang-orang yang sudah memperoleh pendidikan Barat. Justru

---

<sup>135</sup> Pluvier, J., *Overzicht van de ontwikkeling der nationalistische beweging in Indonesie in de jaren 1930-1942*, s’Gravenhage, 1953, hlm.52-63.

dari latar belakang seperti inilah maka para pendidik Indonesia seharusnya memberikan bentuk terhadap identitas Indonesia yang baru. Banyaknya sanjungan terhadap jiwa orang-orang Indonesia menurut Alisjahbana dianggap sebagai sebuah rintangan yang memabukkan sehingga harus dapat diatasi untuk dapat menciptakan sebuah budaya modern.<sup>136</sup>

Polemik Kebudayaan menyebabkan munculnya polarisasi pendapat-pendapat. Budaya “Timur” oleh sebagian besar pihak-pihak yang ikut dalam polemik dihubungkan dengan sejumlah pengertian yang memberikan berbagai ciri-ciri Timur: spiritualitas, kolektivitas dan penghalusan. Alisjahbana menolak berbagai ciri “Timur” ini dan menyebutkan dinamika Barat dan individualistis dan semangat melakukan penelitian sebagai persyaratan untuk menciptakan budaya Indonesia yang baru. Gejala polarisasi yang semakin meningkat dapat dianggap sebagai akibat dari proses akulturasi Indonesia. Sosiolog Schrieke dalam sebuah artikel yang ditulisnya pada tahun 1929 yang berjudul “Native society in the Transformation period” menyebutkan berbagai alasan mengapa orang-orang Indonesia dengan perantaraan edukasi Barat ingin mencapai tingkatan seperti “orang Barat”.<sup>137</sup> Dengan pendidikan Barat orang-orang Indonesia nantinya akan bisa menjadi pejabat pemerintah yang menerima gaji sama dengan orang-orang Belanda. Kesamaan ekonomis ini akan menyebabkan berkurangnya perasaan rendah diri yang diakibatkan oleh sistem kolonial. Perasaan rendah diri terhadap kolonisator dapat dianggap sebagai bentuk-bentuk perlawanan: sebagian orang menjadi tidak mau lagi berhubungan dengan budayanya sendiri. “Kesenangan terhadap budaya yang terlalu berlebihan” ini menyebabkan di Indonesia terjadi romantisasi terhadap “masa lampau yang gemilang”, yang disimbolisasi dengan kerajaan-kerajaan

---

<sup>136</sup> Alisjahbana, “Synthese antara barat dan timur”, Mihardja, A., *Polemik Kebudayaan*, Jakarta, 1986, hlm. 88-96.

<sup>137</sup> Schrieke, B., “Native society in the Transformation period” dalam *The effect of western influence on native civilization in the Malay Archipelago*, Schrieke e.a., Batavia, 1929, hlm. 237-247.

jaman abad pertengahan yaitu Majapahit dan Sriwijaya. Khusus untuk hasil karya bangunan dari jaman Majapahit (Borobudur, Prambanan) berfungsi sebagai sebuah contoh. Budaya Indonesia yang modern seharusnya mendasarkan diri pada seni Timur yang dicontohkan oleh kerajaan-kerajaan tersebut. Budaya Indonesia yang baru juga akan dapat memajukan kesatuan politik dan kebesaran kerajaan jaman abad pertengahan Majapahit. Menurut ahli sejarah Indonesia Resink bahwa orang-orang Indonesia dengan cara ini berhasil mengatasi masa lampau kolonial dan menciptakan sebuah mitos nasionalistis yang baru.<sup>138</sup> Dengan posisi rangkap yang dimiliki oleh kelompok intelektual Indonesia maka penciptaan “identitas Indonesia” adalah merupakan sebuah tugas yang berat. Sebagian besar para penjaga budaya Indonesia pada waktu itu (penduduk Jawa) melihat cara penyelesaiannya dengan kembali kepada budaya Timur.

## UPAYA MEMAJUKAN BUDAYA TIMUR

### - **Java Instituut**

Sebuah inisiatif yang penting untuk memajukan budaya penduduk bumiputra sudah sejak tahun duapuluhan dikembangkan oleh para pemerhati budaya Belanda yang bekerjasama dengan orang-orang Indonesia (Jawa) yang terkemuka dan kelompok intelektual yang merupakan hasil didikan Barat. Pada tanggal 17 Desember tahun 1919 didirikan Perkumpulan “Het Java-Instituut” yang diketuai oleh orang Indonesia yaitu Prangwedono, Kepala Kraton Mangkunegoro (Solo) dan Raden Husein Djajadiningrat (ahli bahasa). Diantara para anggota pengurusnya terdapat orang-orang Belanda yang juga menjadi anggota Lingkungan Seni Hindia-Belanda atau Lembaga Seni dan Ilmu Pengetahuan Batavia. Para anggotanya yang beradasal dari orang-orang Jawa

---

<sup>138</sup> Resink, G., “Between the myths: From colonial to national historiography” dalam *Indonesia’s History between the Myths, Essay in Legal History and Historical Theory*, Den Haag, 1968, hlm. 15-25.

terdiri dari bangsawan (bupati-bupati) dan seringkali merupakan anggota dari perkumpulan budaya Budi-Utomo. Pada akhirnya Gubernur Jendral Hindia Belanda bersedia untuk menjadi pelindung dari Java-Instituut. Instituut yang pada awalnya didirikan di Solo ini bertujuan untuk memajukan pengetahuan mengenai budaya-budaya penduduk pribumi yang saling berhubungan yaitu budaya Jawa, Madura dan Bali. Sebagai media untuk menyampaikan suaranya ialah majalah Djawa, yaitu majalah berbahasa Jawa yang diterbitkan dalam waktu tiga bulanan yang memuat artikel-artikel ilmiah yang bisa memberikan penerangan budaya pribumi kepada publik. Artikel-artikel yang ditulis baik oleh para ilmuwan Belanda maupun Indonesia sendiri diterbitkan dalam bahasa Belanda.<sup>139</sup> Dari daftar isi tahun penerbitan pertama (Jan. 1921-22) diketahui bahwa artikel-artikel yang dimuat terutama di bidang-bidang Ilmu sastra Jawa, Arkeologi, Musik dan Tari Jawa, Sejarah dan Antropologi. Selebihnya perhatian yang besar diberikan kepada pelaporan mengenai kongres-kongres budaya. Dua kongres yang sudah diselenggarakan sebelumnya yaitu Kongres Perkembangan budaya Jawa (Juli 1918, Solo) dan Kongres Ilmu Bahasa, Geografi dan Penduduk (Desember 1919, Solo) memberikan jalan persiapan untuk pendirian Java-Instituut. Lembaga sendiri dan penerbitan majalah Djawa sesuai dengan politik gerakan etis yang dianut oleh para anggota pengurusnya. Orang-orang Belanda mengharapkan bahwa dengan isyarat tubuh ini akan menjadikan orang-orang Indonesia terikat dengan latar belakang budayanya sendiri. Di dalam Java-Instituut kebesaran “masa lampau Timur” dimuliakan, dikonservasi atau bahkan direkonstruksi baik oleh orang-orang Belanda maupun orang-orang Indonesia sendiri.

#### - **Pendidikan Seni Kerajinan**

---

<sup>139</sup> *Djawa, Driemaandelijksch Tijdschrit uitgegeven door het Java-Instituut*, Kolff en Co., Weltevreden, (Batavia), no. 1, Jan-April 1921.

Sebagai kader untuk memajukan budaya Timur secara teratur disampaikan permohonan kepada Pemerintah Hindia Belanda untuk mendirikan sebuah sekolah seni kerajinan di Hindia Belanda. Nyonya Resink-Wilkens pada tahun 1923 menulis sebuah artikel yang berjudul “Pendirian sebuah sekolah seni kerajinan” di majalah Djawa. Ia memberikan laporan mengenai upaya yang sebelumnya sudah dilakukan oleh Lembaga Seni Batavia untuk mewujudkan sebuah lembaga yang sama. Meskipun berbagai upaya yang sudah dilakukan oleh Lembaga Seni ini pada tahun 1919 untuk mewujudkan hal ini dengan menghabiskan biaya yang besar akan tetapi rencana tersebut tidak pernah dapat dilaksanakan oleh karena pengaruh krisis ekonomi dunia.

Nyonya Wilkens menyampaikan kritiknya terhadap rencana dari Lingkungan Seni tersebut yang sebelumnya bermaksud untuk mengundang para tukang yang membuat barang-barang seni dan guru pengajar penduduk pribumi dari seluruh wilayah Indonesia untuk mengikuti pendidikan di Batavia. Menurutnya prosedur ini akan menghadapi banyak permasalahan. Para tukang tersebut tentunya hanya dapat berkomunikasi dalam bahasa daerahnya saja dan oleh karenanya mereka tidak akan mampu untuk mengikuti pendidikan yang akan diberikan dalam bahasa Belanda. Selain itu dengan berada di Batavia mereka juga akan menjadi merasa asing dengan latar belakangnya sendiri. Hal yang disebutkan terakhir juga juga berlaku bagi para guru pengajar. Nyonya Wilkens sekarang mengusulkan agar prosedur itu dibalik dengan jalan mendirikan sebuah sekolah seni kerajinan di Yogyakarta. Dengan cara ini maka para siswa dari seluruh Indonesia yang sudah berhasil lulus dari pendidikannya di sekolah pendidikan guru untuk penduduk pribumi dapat mengikuti pendidikan di sekolah ini. Para guru yang sudah memperoleh tambahan pendidikan seni kerajinan selanjutnya akan dapat memberikan pelajaran seni kepada para tukang di daerahnya masing-masing dan di sekolah-sekolah pribumi dengan seni kerajinan yang sudah berkembang di daerahnya sendiri. Para tukang di daerah masing-masing akan memperoleh

pendidikan hanya selama beberapa jam saja untuk setiap harinya sehingga hal ini tidak akan mengganggu aktivitas pekerjaannya sehari-hari.

Pilihan terhadap Yogyakarta didasarkan pada kenyataan bahwa kota ini dianggap sebagai kota yang berperan besar terhadap keberlangsungan budaya dan juga oleh karena keberadaan banyak candi-candi klasik dan bangunan-bangunan monument di daerah sekitarnya. Dalam hal ini di kota ini juga perlu diperjuangkan pendirian sebuah museum untuk menyimpan dan memamerkan contoh berbagai benda hasil seni kerajinan yang terbaik. Pada saat diadakannya pasar malam-pasar malam dan berbagai pameran lainnya maka berbagai hasil seni kerajinan yang terbaik itu dapat dijual dengan harga yang pantas. Pemberian stimulasi terhadap seni kerajinan tidak hanya untuk kepentingan budaya saja melainkan juga dapat memberikan sumbangan untuk meningkatkan kesejahteraan penduduk.<sup>140</sup>

Empat tahun kemudian yaitu pada tahun 1927, J. Teillers yang tergabung dalam Lingkungan Seni Batavia menulis sebuah artikel yang penuh semangat berkobar-kobar mengenai pentingnya sebuah sekolah seni kerajinan yang pendiriannya masih belum jelas. Dalam tulisannya ini Teillers memilih Batavia sebagai kota yang paling tepat untuk pendirian sekolah itu. Keberadaan museum lembaga Bataviaasch Genootschap adalah sebuah sumber informasi yang bagus mengenai bidang seni tradisional. Menurutnya sekolah seni kerajinan yang tepat ialah yang pendidikannya berlangsung selama lima tahun dengan persyaratan para siswanya sudah lulus dari sekolah menengah yang berlangsung selama tiga tahun. Pendidikan seni kerajinan dimaksudkan untuk mendidik personil atau tukang di sebuah perusahaan atau pabrik untuk memperoleh pendidikan yang lebih tinggi. Dalam sebuah lembaga pendidikan seperti ini maka pada masa depan antara Timur dan Barat harus dapat dipertemukan dengan cara pedagogis tertentu.

---

<sup>140</sup> Resink-Wilkens, "De opleiding van een kunstnijverheidsschool", dalam *Djawa*, tahun ke-3, 1923, hlm. 142-144.

Berbagai ide mengenai sekolah kerajinan yang disampaikan oleh Teillers dan Wilkens tersebut didasarkan pada hal yang sama dengan situasi yang terdapat pada seni kerajinan Belanda. Di Belanda sekolah seni kerajinan yang pertama kalinya didirikan ialah pada akhir abad kesembilanbelas sebagai reaksi terhadap industrialisasi dan rendahnya kualitas seni dari berbagai produk seni yang dihasilkan oleh industri seni. Model sekolah ini didasarkan pada “sekolah menggambar” lama yang banyak menekankan pada geometris, teknis dan tanda-tanda ornament untuk mendidik para siswa menjadi seorang perancang industrial. Menggambar meniru kedalam tuangan kapur batu dari karya-karya klasik yang terbaik dari museum dianggap sebagai contoh cemerlang untuk perkembangan selera yang bagus. Dalam periode antara tahun 1900 sampai dengan tahun 1920 pendidikan seni kerajinan terimbas pengaruh Seni Baru yang dengan cara menggambar dalam bentuk datar dan simetris dan merancang dengan tangan sekali lagi merupakan sebuah upaya untuk memperbaiki selera publik. Demikianlah maka misalnya teknik batik dari Indonesia diambil alih sebagai sebuah bentuk yang sesuai dengan bentuk industrial tukang.<sup>141</sup>

Para anggota dari Java-Instituut menginginkan agar sistem seni kerajinan Belanda dipindahkan ke Indonesia. Beberapa faktor yang sekiranya akan menyulitkan di dalam pemindahan ini akan dapat dicarikan jalan penyelesaiannya oleh mereka.

Para tukang di Indonesia berasal dari kelompok penduduk yang menempuh pendidikan praktis. Pendidikan awal mereka tentunya tidak tersambung dengan tuntutan yang diajukan oleh Teillers mengenai pendidikan sekolah menengah Barat dengan jenjang waktu selama 3 tahun. Sebaliknya orang-orang Indonesia yang sudah berkesempatan menempuh pendidikan tersebut tentunya

---

<sup>141</sup> Disertasi Universitas Amsterdam, 1988, Herbert van Rheedem, *Formalisme en Expressie, ontwikkelingen in de geschiedenis van het teken-en kunstonderwijs in Nederland en Nederlansch-Indie gedurende de 19e en 20e eeuw.*

akan merasa dirinya terlalu tinggi untuk bersedia melakukan pekerjaan ketrampilan tangan itu.

Permasalahan yang kedua ialah muncul dari situasi ekonomis yang dialami oleh para tukang selama paruh pertama abad kedupuluh. Dengan industrialisasi dan impor produk-produk Barat menyebabkan sebagian besar tukang melampaui batas. Berbagai barang impor untuk keperluan yang dapat dipakai secara berulang kali sudah modern, fungsional dan seringkali harganya lebih murah. Satu-satunya cara untuk menghentikan proses ini ialah dengan melakukan industrialisasi terhadap para tukang sehingga orang-orang Indonesia akan dapat melakukan persaingan dengan impor dari luar negeri. Java-Instituut sangat menentang terhadap ide ini oleh karena merasa khawatir bahwa hal itu justru akan menyebabkan “pendangkalan” dan “kemunduran”.

Permasalahan yang ketiga ialah berhubungan dengan para pembeli produk-produk seni kerajinan. Siapakah yang akan mau membeli produk-produk yang harganya relatif mahal?. Pasar di wilayah Timur dapat dibagi menjadi dua kategori. Kelompok kecil tetapi berasal dari lapisan atas penduduk yang mempunyai pengaruh besar (bangsawan dan kelas menengah) hidup secara Eropa, tinggal di rumah-rumah yang bergaya Eropa, mengenakan pakaian Eropa dan mengerjakan seni dalam bentuk-bentuk Eropa. Kelompok massa yang besar, terutama hidup di daerah pedesaan tetap terikat dengan tradisi-tradisi setempat (adat) dan bentuk-bentuk seni yang sudah akrab dengan mereka. Kelompok yang disebutkan pertama menanggalkan bentuk-bentuk seni tradisional yang dianggap sudah ketinggalan jaman dan berselera rendah. Lebih menyenangi musik Jazz daripada gamelan, lebih menyenangi film daripada wayang, lebih menyenangi seni lukis Mooi-Indie daripada seni tradisional.<sup>142</sup> Juga pada kelompok kedua yang merupakan

---

<sup>142</sup> Wertheim, W., *Indonesian society in transition*, Den Haag, 1959, Bab 6, “The Changing Status system”, hlm. 135-153, bab 7, “Urban Development”, hlm. 170-185.

massa besar, dimana mereka lebih terikat dengan seni tradisional, lebih mengutamakan untuk membeli produk-produk industri dari Barat yang harganya lebih murah dan yang apabila mereka memilikinya akan dapat memberikan status yang lebih baik. Siapakah yang akan tetap bertahan menjadi konsumen dari seni kerajinan di masa depan?. Mereka itu ialah para pengusung budaya Indonesia dan Belanda di lapisan rendah yang tetap menaruh perhatian kepada budaya tradisional, melakukan restorasi dan rekonstruksi. Para ahli Indologi Belanda (ahli bahasa, arkelog, antropolog, sejarawan) mempunyai pengetahuan yang sangat banyak mengenai budaya Indonesia (Jawa). Pengetahuan ilmiah ini terhubung dengan berbagai tradisi seni yang masih hidup di dalam kraton-kraton, yang dengan terjadinya kemunduran kraton-kraton tersebut secara berangsur-angsur akan dapat menyebabkan kematiannya. Seni kerajinan oleh kelompok kedua ini dipandang sebagai sebuah jalan untuk mempertahankan para tukang Timur dari keterpurukannya. Dari berbagai pendapat seni Barat maka para tukang penduduk Timur akan direncanakan untuk diidealisasikan dan dikorporasikan dalam sebuah pendidikan yang ilmiah. Dalam hal ini Seni Hindu-Jawa klasik harus dipergunakan sebagai contohnya.<sup>143</sup>

#### - **Museum Sono-Budoyo**

Sebuah langkah penting di bidang “memajukan budaya Timur” terjadi pada tahun 1935 dengan didirikannya museum Sono Budoyo di Yogyakarta. Pada saat dilakukannya acara pembukaan museum ini yang menjadi bagian dari Java-Instituut disampaikan sepatah kata pendahuluan oleh Djajadiningrat. Tempat bangunan ini didirikan yang berada di alun-alun sudah diperhitungkan secara cermat oleh karena alun-alun ini adalah lapangan yang berfungsi

---

<sup>143</sup> Clifford, J., *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, 1982. Antara lain mengenai arti secara politik dari perhatian Barat untuk seni “tradisional”, “asli”.

sebagai pusat kota. Keberadaan museum tidak hanya sebagai sebuah tempat untuk menyimpan dan mengumpulkan berbagai benda dari masa lampau dan sekarang saja. Ia terutama harus menjadi sarana untuk meningkatkan seni rakyat yang hidup dengan jalan menyelenggarakan pameran, ceramah, pertunjukan dan sebuah perpustakaan. Arsitektur bangunan gedung ini dirancang oleh insinyur Karsten, mencerminkan pendapat ini dengan mengacu kepada seni bangunan penduduk pribumi Jawa.<sup>144</sup>

Sesudah disampaikan ucapan pendahuluan maka giliran arkeolog F.Bosch menyampaikan tinjauannya mengenai “Perkembangan hakekat museum” di Indonesia. Bosch mendukung sepenuhnya untuk dapat saling melakukan kerjasama yang lebih baik lagi di bidang permuseuman. Dengan adanya pengaruh Barat maka seni dan kerajinan penduduk pribumi akan berada dalam keadaan krisis. Menurut Bosch dalam hal ini terjadi “pelemahan” tradisi, “pengasingan” budaya sendiri, dan “penurunan kualitas” tukang-tukang. Pada museum di daerah setempat juga dapat dihubungkan dengan sebuah sekolah seni kerajinan dan sebuah organisasi penjual yang kesemuanya ini bertujuan untuk meningkatkan kreativitas dan sebuah pasar baru. Sebagai sebuah contoh yang ideal Bosch menyebutkan situasi di Pnom Peng (Kamboja) dimana orang-orang Perancis dengan pengawasan pusat mendirikan sebuah pusat budaya seperti itu yang disebut dengan istilah “*L’Ecole Francaise de-l’Extreme Orient*”.<sup>145</sup>

Pembelaan van Bosch dilanjutkan dengan pidato yang disampaikan oleh Insinyur Karsten mengenai bangunan gedung museum. Sebuah rumah tempat tinggal orang Belanda yang dibangun menurut contoh rumah tempat tinggal

---

<sup>144</sup> Djajadiningrat, H., “Opening van Sana Budaya, 6 Nopember 1935” dalam *Djawa*, 1935, hlm.203-207.

<sup>145</sup> Bosch, F.,”De ontwikkeling van het museumwezen in Nederlandsch-Indie”, dalam *Djawa*, 1935, hlm. 209-221. Groslier, M.,”Onderricht en practische beoefening bij inheemsche kunsten”, dalam *Djawa*, 1935, hl. 241-266.

orang Jawa. Bangunan museum yang ada sekarang ini mempunyai tiga ruangan utama: *pendopo* (sebuah balai yang terbuka, cocok untuk pertunjukan tari-tarian), *pringgitan* (balai penghubung) dan *dalem* (pusat rumah yang sebenarnya), yang dimaksudkan sebagai ruangan pameran. Gedung bangunan ini dibangun dibawah pimpinan orang Barat oleh karena cara membangun yang dilakukan oleh penduduk pribumi menjadi lemah karena pengaruh Barat sehingga diperkirakan tidak akan mampu untuk melakukan tugas membangun gedung bangunan ini. Karsten menyampaikan harapan agar bangunan “Jawa” ini dapat disetujui oleh penduduk setempat yang pada kesempatan sekarang ini pilihan jatuh pada arsitektur Barat. Terutama bagi para insinyur Indonesia seharusnya memperoleh pendidikan yang lebih banyak mengenai gaya bangunan mereka sendiri dimana sekarang mereka sesudah memperoleh pendidikan Barat menjadi asing dengan hal tersebut.<sup>146</sup>

Ide mengenai sebuah sekolah seni pertukangan yang menjadi satu dengan sebuah museum tidak pernah terealisasikan di Jawa. Satu-satunya tempat dimana proyek ini dapat diwujudkan ialah di pulau Bali.

#### - **Bali**

Sejarawan Resink dan arkeolog Stutterheim pada sebuah kongres yang diselenggarakan di Java-Instituut pada tahun 1937 menyampaikan sebuah laporan mengenai berbagai perkembangan di sekitar museum Bali di Denpasar. Pada tahun 1910 seorang penjelajah daerah yang bernama Grundler menerima tugas untuk membuat rancangan sebuah museum etnografis. Pembangunan museum dilakukan dengan bantuan tukang bangunan pribumi dan sesudah lima belas tahun lamanya baru dapat diselesaikan. Bangunan utama diinspirasi dari bangunan puri Bali (tempat tinggal bangsawan) dan pura

---

<sup>146</sup> Karsten, “Opmerkingen over de laat-Javanse bouwkunst naar aanleiding van de bouw van het museum Sana Budaya, dalam *Djawa*, 1935, hlm.221-228.

(kompleks candi). Sejak tahun 1925 sampai dengan tahun 1932 bangunan ini terutama dipergunakan sebagai ruangan pameran di dekat pasar.<sup>147</sup> Pada tahun 1932 didirikan sebuah perkumpulan-Museum dengan tujuan untuk melindungi seni tradisional dengan cara melakukan pengumpulan, mempelajari dan apabila dimungkinkan juga menghidupkan kembali. Pelukis Walter Spies bersedia untuk menjadi seorang konservator. Dengan terjadinya depresi ekonomi pada waktu itu maka dirasakan sulit untuk dapat melakukan pengumpulan karya-karya yang baik. Oleh karena tuntutan konservasi yang tinggi maka orang membatasi diri hanya pada seni Bali murni (bukan seni China atau seni impor) yang terkait dengan karya berbahan emas dan perak, kain (seni lukis), alat-alat musik dan pakaiannya. Karakter Bali dari pavilyun-pavilyun museum mempunyai keuntungan dan kerugian. Pavilyun dianggap murah dan mudah untuk dikembangkan. Bangunan-bangunan pavilyun ini dibangun dengan menggunakan bahan-bahan material bangunan yang tidak awet dan suasana di dalamnya sangat gelap.<sup>148</sup> Bagian penting museum ialah bagian penjualan yang unik dimana pelukis Rudolf Bonnet membutuhkan waktu selama empat tahun untuk memberikan berbagai pengarahan yang diperlukan. Bagian ini pada tahun 1937, pada waktu Bonnet sedang cuti liburan di Belanda, dihilangkan. Alasan dari tindakan ini ialah beberapa keberatan seperti misalnya persaingan dalam perdagangan seni dan adanya kenyataan bahwa ruangan pameran museum tersita banyak oleh bagian penjualan ini. Dalam hal ini terdapat sebuah harapan bahwa pada masa mendatang dapat dibangun lagi sebuah bangunan yang terpisah untuk kepentingan bagian penjualan. Pada tahun-tahun terakhir terjadi peningkatan interes terhadap seni Bali dari berbagai museum di Belanda. Museum Bali

---

<sup>147</sup> Resink, H., "Het Balimuseum", *Djawa*, 1938, hlm. 73-82.

<sup>148</sup> Museum Bali masih berdiri di Den Pasar. Problematik dalam melakukan konservasi terhadap pavilyun Balinya juga masih tetap ada. Ruangan-ruangan yang gelap, lembab, yang langsung terhubung dengan udara luar menyebabkan karya-karya seni menjadi cepat mengalami kerusakan.

dalam hal ini akan dapat memberikan saran dan nasehatnya untuk perluasan koleksi museum di Belanda.<sup>149</sup>

Bahwa keberadaan sebuah museum yang dilengkapi dengan bagian penjualan lebih mudah didirikan di Bali dibandingkan dengan di Jawa disebabkan oleh berbagai macam alasan. Sebuah sekolah untuk mendidik para tukang di Bali adalah merupakan sebuah ide yang berlebihan. Seni lukis dan seni patung Bali sejak tidak terdapat lagi hubungan patronase dengan Raja disana sudah menemukan jalannya sendiri. Para pelukis Rudolf Bonnet dan Walter Spies mempunyai peranan yang tidak dapat diabaikan begitu saja sebagai perantara dalam melakukan promosi mengenai seni Bali masa kini. Lebih penting lagi ialah adanya sebuah kenyataan bahwa di Bali sejak tahun duapuluh muncul pasaran baru untuk produk-produk seni kerajinan yaitu seiring dengan peningkatan pariwisata.<sup>150</sup> Para seniman Bali (tukang-tukang seni) yang seringkali sudah belajar kepada teman-temannya yang lebih tua sejak masa kanak-kanaknya dapat dengan cepat memperoleh penghasilan yang sangat besar dengan membuat lukisan-lukisan dan patung-patung. Kesuksesan seni lukis Bali terutama didasarkan pada penjualan kepada para konsumen yang berasal dari luar negeri.

#### - **Orientalisme**

Di Indonesia dalam kurun waktu antara tahun 1932 sampai dengan tahun 1940 terdapat banyak perhatian terhadap upaya memajukan budaya Timur. Hal ini dibuktikan dengan didirikannya lembaga Java-Instituut dan museum Sono Budoyo di Yogyakarta, kompleks museum di Denpasar dan rencana untuk mendirikan sebuah sekolah seni kerajinan. Orang-orang Indonesia yang

---

<sup>149</sup> Resink, H., "Het Balimuseum", *Djawa*, 1938, hlm.73-82.

<sup>150</sup> Bakker, W., *Bali Verbeeld*, Delft, 1985. Vickers, A., *Bali, a paradise created*, Berkeley-Singapore, 1989.

memperoleh ajaran budaya (Jawa) tradisional, yang sudah memperoleh pendidikan intelektual Barat, melakukan pencarian terhadap identitasnya sendiri. Orang-orang Indonesia dan orang-orang Belanda saling bekerja sama untuk memberikan isi terhadap budaya Timur yang harus menjadi wajah budaya Indonesia. Politik budaya yang diterapkan pada tahun tiga puluhan adalah difokuskan pada pemberian dorongan stimulasi kepada seni kerajinan penduduk pribumi kearah model abad pertengahan Hindu-Jawa. Harapan yang bersifat utopis untuk merekonstruksi kembali kejayaan masa lampau berjalan bersamaan dengan penolakan terhadap pengaruh “buruk” Barat seperti halnya individualism, industrialisasi dan rasionalisme. Untuk dapat mewujudkan budaya nasional di masa mendatang maka beberapa orang Indonesia justru terjebak dengan memperlakukan budaya Timur menjadi sesuatu yang berstatus sebagai kultus modern.<sup>151</sup>

“Javanisme” yang mempunyai banyak pengikut di kalangan orang-orang Indonesia sangat cocok dengan gambaran dunia dari para ahli Indologi Eropa (Belanda) yang bersifat orientalistis. Ahli kesusastraan Palestina Edward Said di dalam bukunya yang berjudul *Orientalisme* memberikan sebuah analisa mengenai gambaran dunia yang eksotis yang diciptakan oleh Barat terhadap Timur selama berabad-abad lamanya. Said menyebutkan bahwa terdapat banyak pandangan yang bersifat orientalistis yang melihat budaya Timur sebagai budaya yang “tidak pernah dapat mengalami perubahan”.

“The very possibility of development, transformation, human movement- in the deepest sense of the world- is denied the Orient and the Oriental. As a known and ultimately an immobilized or unproductive quality, they come to be identified with a bad sort of eternality: hence, when the Orient is being approved, such phrases as “the wisdom of the East”.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Fanon, F., *De verworpenen der aarde*, Amsterdam, 1984, hlm. 157, 158 (cetakan pertama Parijs, 1961).

<sup>152</sup> Said, E., *Orientalism*, New York, 1978, hlm. 208.

Anggapan ini selalu menghasilkan sebuah kebijaksanaan yang konservatif dimana “kemurnian” budaya Timjur dan larangan untuk melakukan perubahan terhadapnya dipropagandakan dengan sangat baik. Budaya “Timur” yang dikembangkan oleh para ahli orientalis harus tetap bersifat statis sehingga dengan demikian akan mudah untuk dikuasai.

#### - **Modernitas**

Akan tetapi tidak semua orang berpikiran seperti itu. Seorang Sumatra bernama Alisjahbana memperjuangkan pendapatnya dengan mengatakan bahwa orientasi kepada Barat adalah merupakan satu-satunya cara untuk dapat menciptakan budaya Indonesia yang baru. Menurutnya budaya Timur yang oleh banyak tokoh harus tetap dipertahankan sebenarnya sudah mati (mati sematinya). Sang penulis berulang kali menekankan terhadap sisi positif dari dinamika Barat yang menurutnya sebagai berakar pada filsafat Barat. Kesusastraan Indonesia modern yang pada tahun tiga puluhan banyak diterbitkan dalam majalah Pudjangga Baru berdasarkan bentuk dan isi Barat. Dari realisme romantis dapat dibahas mengenai tema-tema modern seperti misalnya seorang individu yang menjadi tercabut dari akarnya.<sup>153</sup>

Mengenai seni lukis Indonesia modern tidak disinggung sedikitpun di dalam Polemik Budaya atau Pudjangga Baru. Pembicaraan yang disinggung hanya mengenai upaya melestarikan dan menghidupkan kembali seni kerajinan tradisional saja. Seni lukis modern yang bersifat nasionalistis mengalami perkembangan pada ruang yang kosong sampai dengan tahun 1918. Para pelukis Indonesia tidak pernah memperoleh pendidikan yang formal, seperti

---

<sup>153</sup> Lihat roman Armijn Pane, *Belenggu* yang dipublikasikan dalam Pudjangga Baru, dan menjadi sangat kontroversial dengan tema-tema perselingkuhan dan emansipasi wanita. Sekarang diterjemahkan kedalam bahasa Inggris oleh Mc Glym, J., *Shackles*, Jakarta 1988. Seorang Sumatra bernama Sutan Sjahrir menyampaikan pemikirannya mengenai Orientalisme Indonesia dalam buku hariannya, Sjahrir, S., *Indonesische Overpeinzigen*, Amsterdam, 1987.

halnya para penulis dan tidak terdapat sebuah beranda untuk dapat menerobos keluar (seperti halnya Pudjangga Baru). Seni lukis yang bersifat nasionalistis merupakan sebuah wilayah tempat para seniman Indonesia berkiprah, dengan tokohnya yang paling penting ialah pelukis Sindudarsono Sudjojono.

Modernitas yang sudah diperjuangkan oleh Alisjahbana dan Sudjojono didasarkan pada pendidikan Barat mereka. “Pengasingan” intelektual mereka dari budayanya sendiri mengakibatkan kesadaran diri secara individual. Dari posisinya itu bagi mereka akan terdapat kemungkinan untuk menciptakan budaya Indonesia baru. Dalam hal ini mereka mempunyai banyak variasi budaya yang dapat menjadi acuan bagi mereka yaitu budaya-budaya Jawa, Sumatra atau tradisi-tradisi lokal lainnya, Islamistis, Marxixtis, Teosofi atau Kristen. Pendidikan Montessori Belanda dan aliran-aliran romantis yang ada dalam kesusastraan Barat. Budaya Indonesia modern adalah sebuah esensi yang bersifat “eklektis”, sebuah kumpulan dari berbagai unsur dalam berbagai budaya yang membentuk sebuah budaya yang sama sekali

#### IV. PERSAGI DAN PERANAN SUDJOJONO

## PENDIRIAN PERSAGI

Untuk menghubungkan secara lebih erat dengan tujuan pergerakan nasional maka beberapa pelukis Indonesia melakukan sebuah kampanye terhadap aliran seni Mooi-Indie. Lukisan-lukisan Indis yang selama bertahun-tahun dipamerkan kesana kemari pada berbagai pameran Lingkungan Seni dianggap sudah dapat memuaskan selera publik Indis. Lukisan-lukisan ini memberikan gambaran Mooi-Indie yang romantis yaitu pandangan mengenai Indonesia yang dilakukan berdasarkan kacamata orang-orang Belanda.

Sejak tahun 1938 terjadi perubahan terhadap situasi ini oleh karena sebuah generasi pelukis Indonesia muda yang mengikuti jejak para penulis dan penyair yang beraliran nasionalistis melakukan perjuangan untuk kemerdekaan Indonesia. Para pelukis yang seringkali melakukan pertemuan untuk saling bertukar pikiran diantara mereka menyatakan bahwa mereka sudah tidak mau lagi berhubungan dengan seni Mooi-Indie.<sup>154</sup> Mereka termasuk kedalam elite intelektual yang dari seluruh wilayah Indonesia datang ke Jakarta untuk tujuan melanjutkan pendidikan atau mencari pekerjaan. Banyak diantara mereka yang kemudian bekerja untuk mencukupi kebutuhan hidupnya di bidang-bidang pendidikan, biro iklan, atau sebagai ilustrator buku dan majalah. Pada waktu senggang mereka tetap menekuni bidang seni lukis dengan dasar pendidikan menggambar Belanda yang pernah diterimanya di sekolah-sekolah menengah atau sekolah pendidikan guru. Dalam kelompok pelukis ini yang diantara mereka saling memberikan dukungan satu dengan lainnya untuk mengembangkan diri sebagai seniman terdapat kebutuhan untuk dapat mengorganisasikan secara lebih baik lagi.

---

<sup>154</sup> Yuliman S. *Genese de la peinture Indonessienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981; Boechori Zainuddin, I., *Latar Belakang, Sedjarah pembinaan dan perkembangan Senilukis Indonesia (1935-1950)*, Skripsi, Departemen Perencanaan dan Senirupa ITB, Bandung, 1966.

Pada tanggal 23 Oktober 1938 didirikan perkumpulan Persagi oleh para pelukis Agus Djaja (Ketua) dan Sindudarsono Sudjojono (Sekretaris).<sup>155</sup> Kelahiran Persagi yang merupakan singkatan dari Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia adalah merupakan sebuah peristiwa sejarah dalam perkembangan seni Indonesia modern. Peristiwa ini terjadi di Sekolah Ksatrian di Jakarta dimana Sudjojono memberikan pelajaran di sekolah ini. Perkumpulan ini selama keberadaannya dari tahun 1938 – 1943 beranggotakan kurang lebih sebanyak dua puluh orang (gambar 31).<sup>156</sup>

Sebagai juru bicara Persagi yang paling penting ialah sekretarisnya yaitu pelukis Sudjojono (1913-1986) yang menyampaikan banyak ide-idenya melalui berbagai artikel tulisan. Salah satu artikelnya yang dipublikasikan pada tahun 1939 dapat dianggap sebagai “Manifest” dari Persagi. Artikel ini berjudul “Seni Loekis di Indonesia-Sekarang dan jang akan datang” berisi mengenai intisari dari pesan-pesan Sudjojono kepada para pelukis lain yang menjadi koleganya.

Kualitas seni Mooi-Indie yang sedang-sedang saja memperoleh kritikan pedas dari Sudjojono. “Tiga kesatuan suci” yang terdiri dari sawah, pohon kelapa dan gunung berapi menurutnya dianggap sebagai bentuk sifat penyerahan diri yang diperbudak untuk memuaskan selera wisatawan dan pedagang seni. Akan tetapi menurut Sudjojono sekarang ini sudah muncul

---

<sup>155</sup> Dari sebuah dokumen yang ditulis oleh Affandi pada tahun 1975 terbukti mengenai kebenaran tanggal dan tahun tersebut. Salinan dokumen ini dikirimkan oleh Agus Djaja kepada saya untuk membuktikan bahwa dibanyak sumber (antara lain oleh Claire Holt) terdapat kesalahan penulisan angka tahun (1937).

<sup>156</sup> Yuliman S. *Genese de la peinture Indonessienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981, hlm.101. Sudarmadji, *Pelukis dan Pematung Indonesia*, Jakarta, 1981, hlm.184. Sudarmadji, “*Persagi*”, *Stream of Indonesian art*, Jakarta,1991, hlm. 69-81. Para anggotanya antara lain ialah: Basuki Resobowo, Tuter, Sukirno, Surono, Sudibio, Iton Lasmana, Rusyam, Parman, Damsyik, Abdulsalam, Rameli, Setioso, Saptarita Latif, Syouaib, Sudiardjo, Herbert Hutagalung. Beberapa orang pelukis yang bukan merupakan anggota akan tetapi banyak melakukan hal bersama-sama ialah Affandi, Suromo, Sumitro dan Emiria Sunassa.

generasi baru seniman yang melakukan pekerjaannya dengan dijiwai oleh idealisme yang tinggi. Ciri-ciri dari generasi muda ini ialah bahwa dengan “kesenimanan” dan “keberanian” akan membawa kearah “kebenaran” dan “keindahan”. Seni yang baru ini harus dapat menjadi pencerminan dari realitas Indonesia modern dari kehidupan sehari-hari para seniman sendiri. Sebagai ganti dari obyek-obyek lukisan yang selama ini sudah terlalu banyak dilukiskan maka para seniman muda ini mengambil obyek-obyek lukisan yang ada disekitarnya seperti misalnya bangunan pabrik, petani, mobil dan aspal jalanan. Kualitas seni Indonesia harus dimunculkan dari observasi terhadap kehidupan sehari-hari yang ada. Kehidupan dari dalam diri seniman sendiri adalah akan tidak dapat dipisahkan dari lingkungannya kehidupannya sehari-hari. Seni yang baru harus menjadi sebuah seni yang “berkreasi dengan tanpa memperhitungkan moral atau tradisi, tanpa sebuah tujuan tertentu, hanya dimotivasi oleh dorongan dari dalam hati”. Pada akhir tulisannya Sudjojono menyampaikan sebuah khayalan dimana seni diibaratkan sebagai seorang Dewi yang orang harus memberikannya sesajian untuk memperoleh sebuah kebebasan.

Para pelukis Indonesia,

Jika di dalam dadamu masih mengalir darahmu sendiri, yang membawa benih-benih khayalan Dewi Seni-mu maka tinggalkanlah dogma wisatawan. Putuskanlah rantai-rantai yang membelenggu kebebasan aliran darahmu sehingga benih-benih itu akan dapat tumbuh menjadi sebuah Garuda yang besar dan sayap-sayapnya yang kuat, yang dapat membawamu terbang tinggi ke langit biru dimana kamu akan melayang-layang untuk menyaksikan dan mensyukuri keindahan bumi, bulan, bintang, matahari dan dunia yang diciptakan oleh Tuhan. Mungkin saja kamu akan menjadi menderitanya, terbakar oleh panasnya matahari, sementara itu dadamu seperti tertusuk setiap kali bernafas dan rasa lapar terus menerus mengungkit perut. Akan tetapi pada saat kamu meninggal, nanti dalam kehidupan abadimu akan melakukan perjalanan yang tidak sia-sia ke istana Dewi Seni. Kamu akan berani mengetuk pintu gerbangnya dan berkata: "Dewi, saya disini". Dan Dewi sendiri dengan tanpa keraguan sedikitpun akan membukakan pintu sambil berkata: "Masuklah, sayangkanmu". Dan kamu kemudian akan dapat mengatakan: "Apakah saya sudah

cukup memberikan sesajian untuk membuktikan rasa cintaku kepadamu?”. “Cukup, cukup, cukup”, demikianlah yang akan menjadi jawabannya.<sup>157</sup>

Di dalam khayalan itu kepada seniman Indonesia dihimbau untuk mengambil peran utama. Dari kalimat:” Putuskanlah rantai-rantai yang membelenggu kebebasan aliran darahmu” ternyata tidak hanya dimaksudkan sebagai kebebasan dari dalam diri para seniman saja melainkan juga untuk perjuangan kemerdekaan Indonesia. Sudjojono yang merupakan seorang Jawa yang juga beragama Kristen menggunakan kutipan kalimat pencampuran Jawa dan Kristen sebagai simbolik keagamaan. Para seniman akan mengorbankan dirinya sendiri pada sayap-sayap Garuda (kendaraan dewa Hindu bernama Wisnu). Di dalam kehidupan baru sesudah kehidupan ini ia atas jasa dan pengabdianya akan diberi hadiah oleh Dewi Seni (Sarasvati, istri Dewa Hindu bernama Brahma).<sup>158</sup> Posisi seniman sebagai pecinta seni didasarkan pada pengalaman yang bersifat religius dan mistis (baik sebagai orang Jawa maupun sebagai orang Kristen) dimana antara manusia dengan Tuhan (Dewa-Dewi) membentuk sebuah hubungan kosmis.

#### - **Pelukis Sudjojono (1913-1986)**

Berasal dari latar belakang seperti apakah sehingga Sudjojono mampu membuat tulisan seperti di atas itu?. Sindudarsono Sudjojono dilahirkan pada tanggal 14 Desember tahun 1913 di Kisaran (Sumatra Utara). Ayahnya yang bernama Sindudarmo adalah merupakan seorang Jawa yang bermigrasi ke daerah tersebut untuk bekerja sebagai pekerja kontrak di perkebunan

---

<sup>157</sup> Sudjojono dalam *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, Pnerbit Indonesia Sekarang, Jogjakarta, 1946.

<sup>158</sup> Pada umumnya di Indonesia yang dimaksudkan sebagai Dewi ialah Dewi Sri yang berarti dewi padi. Pada konteks ini dan dilihat dari latar belakang teosofi Sudjojono maka kemungkinan besar yang dimaksudkan disini ialah Dewi Seni Sarasvati. Di dalam Hinduisme semua dewi-dewi dianggap sebagai manifestasi dari Tuhan.

tembakau. Karena kemampuannya yang istimewa maka ia kemudian diangkat menjadi seorang pelayan penyaji makanan dan minuman di sebuah gedung perkumpulan orang-orang Eropa yang bernama gedung “Societeit de Soos”. Pada waktu ia berkesempatan untuk mengikuti pendidikan di sebuah sekolah perawat maka ia ditugaskan untuk melakukan praktek kerja di sebuah rumah sakit milik perusahaan “Deli-Maatschappij” di Tebingtinggi (Deli Serdang). Pada akhirnya ia memperoleh pekerjaan sebagai perawat di rumah sakit penjara daerah setempat. Anak laki-lakinya yang bernama Sudjojono bersekolah di sebuah HIS (Hollandsch Inlandsch School) di Tebingtinggi atau sekolah rendah yang menggunakan bahasa Belanda sebagai bahasa pengantarnya. Para siswa di sekolah ini berasal dari latar belakang keluarga kelas menengah bawah seperti misalnya pegawai rendahan, tentara dan lain sebagainya. Kepala sekolahnya yang bernama Marsudi Yudhokusumo adalah merupakan seorang Jawa dan guru menggambar. Ia untuk sementara waktu tinggal di Sumatra dan ia merasa tertarik dengan bakat menggambar yang dimiliki oleh Sudjojono muda. Pada waktu ia bersama-sama dengan keluarganya pada tahun 1923 pindah ke Jakarta untuk mengajar di Sekolah Arjuna maka ia mengadopsi Sudjojono dan mengajaknya untuk tinggal bersama-sama keluarganya di Jakarta.

Sekolah Arjuna didirikan oleh sebuah Perkumpulan Teosofi.<sup>159</sup> Disini dengan segera diketahui bahwa karya-karya Sudjojono mempunyai kualitas yang berbeda dengan karya-karya lainnya. Pada tahun 1928 ia selama beberapa bulan memperoleh kesempatan untuk belajar menggambar dan melukis secara lebih mendalam kepada pelukis Indonesia Pirngadi (seorang pelukis Mooi-Indie

---

<sup>159</sup> Perkumpulan Theosofi pada akhir abad kesembilan belas didirikan oleh Helena Blavatsky yang pada tahun 1888 menjadi dasar dari bukunya *De Geheime Leer* (Ajaran rahasia). Pusat dari perkumpulan ini berada di Madras (India). Di dalam Teosofi maka berbagai agama dunia, ilmu pengetahuan dan sistem filsafat dihubungkan satu dengan lainnya dari sudut pandang secara esoteris. Di Indonesia terdapat perhatian besar terhadap gerakan esoteris mistis seperti misalnya Theosofi, Gerakan yang memperjuangkanopersaudaraan dan kebebasan, Antroposofi dan lain sebagainya.

yang terkenal). Pada tahun yang sama Sudjojono menyelesaikan pendidikannya dan kemudian ia memperoleh beasiswa dari Sekolah Arjuna untuk berpindah ke Lembang (dekat Bandung). Disini ia mulai mengajar menggambar di Sekolah Gunung-Sari yaitu sebuah sekolah pendidikan guru yang didirikan oleh perkumpulan Teosofi. Sebenarnya Sudjojono ingin melanjutkan pendidikannya di bidang kesehatan akan tetapi oleh karena masalah keuangan yang tidak mencukupi maka keinginan ini tidak dapat diwujudkan. Sesudah beberapa waktu lamanya maka Sudjojono berubah pikiran dan pergi ke Yogyakarta untuk mendaftarkan diri sebagai siswa di sekolah pendidikan guru di sekolah Taman Guru yaitu sebuah sekolah yang didirikan oleh pergerakan Taman Siswa. Pemikiran Ki Hadjar Dewantoro sebagai pendiri sekolah-sekolah Taman Siswa memberikan dasar dari berkembangnya perasaan artistik dan kepribadian pelukis Sudjojono. Dalam sistem Taman Siswa diberikan perhatian besar kepada pendidikan pembentukan jiwa patriotisme dan nasionalisme serta estetis, etis. Di dalam kampus Taman Siswa para siswa banyak melakukan berbagai aktivitas sehari-hari di bidang musik, seni tari, seni lukis dan lain sebagainya.

Sesudah Sudjojono berhasil menyelesaikan pendidikannya maka ia memperoleh tugas dari Ki Hadjar Dewantoro untuk mendirikan sebuah sekolah di sebuah desa bernama Rogojampi yang terletak di daerah Jawa Timur. Sekolah yang didirikan pada tahun 1937 ini pada tahun pertama mempunyai murid sebanyak tujuh anak. Pada tahun kedua jumlah murid meningkat menjadi sebanyak duapuluh anak. Menurut Sudjojono penambahan jumlah murid ini terutama disebabkan oleh popularitasnya sebagai pemain sebuah perkumpulan sepak bola disana.<sup>160</sup> Oleh karena kondisi keuangan yang sulit maka “sekolah liar”<sup>161</sup> ini hanya mampu membayar gaji gurunya secara

---

<sup>160</sup> Hal ini seperti diceritakan sendiri oleh Sudjojono kepada saya dalam sebuah wawancara dengannya pada suatu malam di salah satu ruang kerjanya (1985).

<sup>161</sup> Lihat buku roman karya Soewarsih Djojopoespito, *Buiten het gareel*, Den Haag, 1986, cetakan pertama Utrecht 1940.

minimal. Kondisi kesehatan Sudjojono menjadi semakin lemah oleh karena ia tidak mampu untuk memenuhi kebutuhan makan secara cukup dan oleh karena kondisi kesehatannya terus meburuk maka ia harus memperoleh perawatan di sebuah sanatorium yang berada di pulau Onrust di dekat Jakarta. Sesudah ia dinyatakan sehat kembali maka ia selanjutnya tinggal di Jakarta dan pada tahun 1933 ia mengikuti pendidikan melukis pada seorang pelukis Jepang yang bernama Chioyoji Yazaki (1870). Pelukis Jepang ini sebelumnya sudah pernah tinggal di Paris selama sepuluh tahun dimana ia menjadi tertarik dengan aliran impresionisme dan ekspresionisme. Sudjojono merasa sangat tertarik dengan ketrampilan, kekuatan dan spontanitas yang ditunjukkan oleh gurunya itu pada karya-karya lukisannya. Perkembangan jiwa artistiknya dibiayai oleh sang seniman dengan cara memberikan pelajaran menggambar. Pada tahun 1936 ia mendirikan sebuah sekolah bernama sekolah Pulasara di kampung Sunter (Jakarta). Sekolah ini ditujukan untuk anak-anak dari keluarga miskin yang tinggal di sekitarnya yang tidak berkesempatan untuk bersekolah di sekolah-sekolah umum. Sekolah ini hanya dapat bertahan selama dua tahun saja. Sudjojono sendiri juga tinggal di kampung itu bersama dengan ayahnya yang sekarang bekerja di Eyckman-Instituut (sebuah lembaga kesehatan). Sudjojono juga menjadi seorang guru di Sekolah Ksatrian yang berada dibawah Ksatrian-Instituut yang pada tahun 1923 didirikan oleh Ernst Douwes Dekker yang juga dikenal sebagai pendiri organisasi Indische Partij. Sekolah Ksatrian menjadi pusat orang-orang Indonesia yang mempunyai jiwa nasionalistis.

Situasi yang dialami oleh Sudjojono adalah situasi yang khas untuk sekelompok kecil orang-orang Indonesia yang pada masa sebelum perang memilih Jakarta untuk memulai perkembangan artistiknya. Seringkali para seniman masa depan Indonesia tersebut meninggalkan pendidikannya di sekolah pendidikan guru sesudah mereka menyelesaikan pelajaran menggambar yang merupakan salah satu pelajaran di sekolah tersebut. Untuk mengembangkan kualitasnya lebih lanjut di dunia seni yang bebas terdapat

banyak kemungkinan yang dapat ditempuh. Mereka dapat mengikuti kursus-kursus menggambar dan melukis yang diadakan oleh Lingkungan Seni Batavia atau belajar pada seorang guru privat Indonesia atau orang asing (biasanya orang-orang Belanda) yang menjadi pelukis. Mereka yang tidak sempat untuk mengikuti cara ini dapat mengembangkan pengalaman prakteknya sebagai ilustrator dengan bekerja di biro-biro iklan atau penerbit-penerbit. Sebagian dari pelukis secara teratur datang berkumpul di Sekolah Ksatrian untuk saling bertukar pikiran mengenai seni dan nasionalisme.<sup>162</sup>

Sudjojono merupakan seorang yang antusias terhadap seni modern, terutama aliran ekspresionisme dimana ia karena keadaan kepribadiannya selalu menginginkan hubungan secara langsung. Ayah angkat Sudjojono yang bernama Sasmojo sebenarnya adalah seorang yang bekerja sebagai penjaga di Lingkungan Seni Batavia. Oleh karena itu pelukis yang masih muda ini mempunyai kesempatan yang optimal untuk menyaksikan seni modern dengan matanya sendiri.<sup>163</sup> Pada periode antara tahun 1935 sampai dengan tahun 1940 di Lingkungan Seni Batavia di Jakarta dipinjamkan untuk penyelenggaraan pameran koleksi lukisan-lukisan karya Regnault, lukisan-lukisan asli karya Chagall, Van Gogh, Van Dongen dan para tokoh seni modern lainnya. Pameran ini hanya dapat dinikmati oleh para anggota Lingkungan Seni atau orang-orang Eropa saja. Kelompok muda seniman Indonesia yang berpikiran nasionalistis kebanyakan bersikap netral dari Lingkungan Seni Hindia Belanda. Beberapa pelukis Indonesia dari generasi yang lebih tua memamerkan karya-karya lukisannya disana yang isi dan bentuknya sama dengan seni Mooi-Indie. Akan tetapi secara umum terdapat

---

<sup>162</sup> Yuliman S. *Genese de la peinture Indonessienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981, hlm.91-93. Galestin, Th., "Sudjojono en zijn werk" *Budidaja*, Mei 1973, hlm. 6-13, pidato pembukaan pameran Sudjojono di Museum Tropen di Belanda (30 Maret 1973).

<sup>163</sup> Loos-Haaxman, J. de, *Verlaat Rapport Indie*. Den Haag, 1968, hlm. 91, 127.

sebuah jarak yang lebar antara Lingkungan Seni dengan para anggota Persagi. Jarak lebar ini tidak hanya dilihat dari sudut pandang artistic saja melainkan lebih banyak disebabkan oleh ketegangan situasi kolonial yang terjadi pada waktu itu. Perbedaan yang sangat tajam diungkapkan oleh Sudjojono di dalam tulisan-tulisannya.<sup>164</sup> Melihat kembali ke masa periode sebelum perang di dalam sebuah wawancara yang dilakukan pada tahun 1949 “Bapak seni lukis Indonesia” mengatakan sebagai berikut:<sup>165</sup>

“Satu tjontoh: Sesudah “persagi” tahun 1938 dibentuk, kami ingin memboeat tentoonstelling, secretaries Mevr. De Loos Haaxman mengatakan “Kita akan memboeat tentoonstelling hanja dari orang-orang jang sudah mempunjai nama”. Zonder melihat dulu gambar-gambar kami. Bersama teman-teman dengan menjokong f. 5,- tiap-tiap orang, saja waktu ini hanja bergadji f. 4,- dari sekolah saja, kami mengadakan tentoonstelling.

Ongkos-ongkos untuk Kolff, f. 150,- pada stelling itu baru mereka tahu, bahwa peukis-pelukis kita, bukan pelukis pasar. Mevr. De Loos Haaxman datang melihat, sampai tiga kali ke tentoonstelling. Pada suatu ketika Agus Djajasuminta minta untuk tentoonstelling individueel, ta’ diperkenankan. Tapi harus mengadakan bersama. Kebetulan pada waktu itu Belanda mendengungkan “Lotsverbondenheid” (Indonesia senasib dengan bangsa Belanda). Tapi djanganlah sangka, semua orang Belanda djelek”.

Kelompok pameran yang dimaksudkan oleh Sudjojono di atas ialah diselenggarakan pada bulan Mei tahun 1941 di Lingkungan Seni Batavia (*Bataviasche Kunskring*). Pameran ini adalah merupakan pameran yang pertama kalinya bagi para pelukis Indonesia yang di selenggarakan disini dan oleh karena itu dapat dianggap sebagai sebuah tonggak awal sejarah seni modern Indonesia.

---

<sup>164</sup> Di dalam kesusastraan Indonesia penulis Pramudya Ananta Tur (siklus *Bumi Manusia*) dan penulis Belanda Beb Vuyk (antara lain *De Wilde Groene Geur*, Amsterdam 1979) dibahas mengenai problematika hubungan sosial antara orang-orang Belanda dengan orang-orang Indonesia.

<sup>165</sup> Wawancara Dr. Huyung dengan Sudjojono, di dalam *Brochure kesenian*, Djokjakarta, 1949, hlm. 20-21.

## - Pameran tahun 1941

Dari komentar yang disampaikan oleh orang-orang Belanda terhadap pameran Persagi dapat diketahui bahwa mereka merasa sangat heran terhadap kenyataan bahwa orang-orang Indonesia sendiri ternyata sudah mengenal dan bahkan mempraktekkan seni lukis modern. “ Adalah sungguh sangat mengagetkan mengenai apa yang ditawarkan oleh kelompok para seniman ini, yang tidak siap dengan berbagai sumber untuk mempelajari mengenai bagaimana seni ini mengalami perkembangannya “. <sup>166</sup> Permasalahan terbesar dari para pelukis ini menurut para kritikus ialah dalam gaya yang manakah mereka harus memberikan bentuk terhadap ide-ide mereka. “Koloritasnya kurang dibandingkan dengan harmoninya, seringkali pikirannya yang membuih masih menjepit lebih erat dibandingkan dengan untuk mencari bentuk. <sup>167</sup> Salah satu karya Sudjojono yang mengesankan berjudul “Depan kelamboe terboeka” (gambar 32) di dalam surat kabar *Bataviaasch Nieuwsblad* langsung disebut: “Kain yang menjepit S.Sudjonono: *Depan kelamboe terbuka* adalah penuh ekspresi dan membentuk satu karya terbaik dalam pameran ini. <sup>168</sup> Java Bode menganggap cukup dengan memberikan sebuah penjelasan singkat sebagai berikut :”Juga karya Sudjojono menarik perhatian oleh kecantikannya seperti masih kanak-kanak. Keberagaman warnanya semakin bertambah terang”. <sup>169</sup> Pameran ini juga dibicarakan dalam majalah *De Fakkel*. Majalah ini didirikan pada tahun 1940 sebagai reaksi terhadap pendudukan Belanda

---

<sup>166</sup> Kritik dalam *Bataviaasch Nieuwsblad*, 6 Mei 1941, berjudul:” Para pelukis Indonesia” (anonim).

<sup>167</sup> Idem.

<sup>168</sup> Idem.

<sup>169</sup> Kritik dalam *De Javabode*, 12 Mei 1941, ditandatangani dengan inisial “Vn”.

oleh Jerman untuk memajukan “Kebudayaan Belanda dan kehidupan semangat jiwa”. Menurut kritikus hasil pertama ini “masih jauh dibawah ukuran”.

Kekurangan selanjutnya terhadap kemahiran melukis adalah jelas terdapat pada semuanya. Secara umum para pelukis Indonesia ini masih harus belajar secara tepat dan menguasai sesuatu dengan kuat meskipun hal ini terasa menjemukan untuk dapat menguasai komposisi secara lebih seimbang, lebih sederhana dan terutama dengan penuh keyakinan. Hal ini juga tidak perlu untuk diributkan apabila orang sudah merasa mampu menekuni seni secara otodidak. Teknik harus terus menerus dipelajari untuk menjadikan seseorang menjadi mahir.<sup>170</sup>

Karya Sudjojono dituliskan sebagai berikut:”S.Sudjojono adalah seorang yang terkenal di Lingkungan Seni. Ia adalah seseorang yang agak perasa akan tetapi lebih baik menghasilkan karya lainnya dibandingkan dengan karya potretnya “Depan Kelamboe Terbuka” yang sangat kering, kosong dan tanpa bentuk”.

Seperti apakah penampakan dari lukisan yang kosong ini? Pada lukisan “Depan Kelamboe Terbuka” terdapat gambar seorang wanita yang berpakaian kain sarung, seperti yang biasa dipakai sehari-hari oleh para wanita lainnya dan kebaya, sedang duduk di atas sebuah kursi kayu khas Indis. Wanita yang berambut panjang dan dibiarkan terlepas menjuntai kebawah itu raut mukanya memberikan kesan lelah dan murung. Perhatian dari penonton segera tertuju pada wajah yang pucat dengan matanya yang besar yang pandangannya kosong dan putus asa dengan mulut tertutup seperti seolah-olah sedang menahan perasaan marah. Di belakangnya tampak siluet dari sebuah ranjang yang terbuat dari besi dan di sekelilingnya terpasang sebuah kelambu yang terbuka. Di sebelah kiri dan kanan kelambu tergantung beberapa tangkai bunga (bunga Kamboja) yang dirangkai menjadi sebuah rangkaian indah. Di sebelah kiri kepalanya dan dibawah tangannya yang menopang posisi duduknya terdapat huruf S.S. yang merupakan inisial nama Sudjojono dan dibelakangnya terdapat

---

<sup>170</sup> “Indonesische Schilders” dalam De Fakkel, no.8, Juni ’41, ditandatangani oleh ”J.de L”, hlm 686-688. Kemungkinan besar inisial ini adalah nama dari Nyonya De Loos-Haaxman.

nomor 101. Nomor ini adalah nomor induk siswa Sudjojono sewaktu menjadi siswa di Sekolah Pendidikan Guru di Lembang. Ia menambahkan inisialnya ini menyusul kemudian di sisi sudut kanan yang mana hal ini diinspirasi oleh guru Jepang-nya (mencontoh dari bentuk cap stempel nama tradisional Jepang).<sup>171</sup> Warna lukisan yang dominan coklat dan hitam yang diberi tekanan warna merah di sepanjang tepi kain sarung seakan lebih memperjelas wajah kuning pucat dan kelambu putihnya. Goresan pensil jelas menunjukkan ciri khas gaya Sudjojono yaitu langsung, ekspresif dan secara sketsa. Bentuk tubuh wanita, kursi dan latar belakang ditempatkan dalam sebuah bidang yang sama dimana kedalaman hampir tidak berperan. Hanya wajah yang melalui pengerjaan bayangan dan cahaya dibuat secara tiga dimensional. Menurut salah seorang peninjau disebutkan bahwa atmosfer lukisan panas, pengap dan terasa “menjepit”. Karakter realistik karya ini ialah merupakan pencerminan dari lingkungan sosial dimana Sudjojono berada.

Tekanan mendasar dari kritik ialah memberikan teguran agak keras. *De Fakkel* (Nyonya de Loos-Haaxman) menyebutkan bahwa orang-orang Indonesia lebih baik tidak mengupayakan diri dalam seni lukis Barat. “Sebaiknya para pelukis muda ini tidak mengacu pada Barat dan seperti yang diharapkan oleh orang-orang Indonesia maka mereka akan lebih dapat memahami dengan baik seni lukis Bali yang sudah berkembang itu”.<sup>172</sup> Untuk karya Agus Djaja yang juga bersama-sama menjadi pendiri Persagi yang mengirimkan karya-karyanya sebanyak tiga puluh tiga atau separuh dari jumlah karya-karya yang dipamerkan ia tidak banyak memberikan penghargaan.

Bahkan sang pemimpin dari persahabatan ini yang bernama Djajasoeminta yang menunjukkan kesenimanannya dengan menampilkan sebanyak tiga puluh tiga lukisannya menunjukkan kurangnya teknik menggambar, meskipun cara kerjanya menggunakan garis yang tegas dan lebih besar serta goresan yang

---

<sup>171</sup> Wawancara H. Spanjaard dengan Sudjojono di atelier-nya, 1985.

<sup>172</sup> “Indonesische Schilder” dalam *De Fakkel*, Tahun pertama, No. 8 Juni 1941, hlm. 687.

tegas dan kuat dibandingkan dengan pelukis-pelukis lainnya Garisnya yang tegas dan tegas serta kuat akan tetapi seringkali tidak cukup tampak hidup dan ekspresif dan terlalu banyak warna hitam yang tidak diperlukan. (...) Saya bertanya pada diri aya sendiri apakah Djajasoeminta tidak mampu mencapai potongan irisan kayu dan linoleum secara hitam putih saja dengan menggunakan menggoreskan catnya menggunakan pisau yang dapat menimbulkan efek terkesan antic.<sup>173</sup>

Raden Agus Djaja yang dilahirkan pada tahun 1913 di Pandeglang Banten (Jawa Barat) menyelesaikan sekolahnya di Hogere Inlandsche Kweekschool (HIK=Sekolah Guru Pribumi Tingkat Menengah Atas) dan sesudah itu mengajar di Sekolah Arjuna di Jakarta. Pada tahun 1940 ia berhasil memperoleh ijazah menggambar sesudah selama beberapa tahun mengikuti kursus menggambar. Ia yang berasal dari lingkungan Islamitis juga ikut serta mengikuti berbagai kursus yang diselenggarakan oleh “Universitas Theosofi Dunia” di Jakarta dimana ketertarikannya pada budaya yang bersifat Hinduistis dan Bhudistis menjadi muncul. Melalui pelukis Yudokusumo yang juga mengajar di Sekolah Arjuna ia berkenalan dengan Sudjojono yang pada tahun 1938 mendirikan Persagi.

Sebelum para anggota Persagi menyelenggarakan pameran di toko buku Kolff (bulan April 1940) Agus Djaja sudah mengajukan permohonan untuk dapat melakukan pameran tunggal di Lingkungan Seni. Permohonan ini pada saat itu ditolak. Sebagai gantinya maka pada tahun 1941 diselenggarakan pameran kelompok. Sumbangan penting Agus Djaja pada pameran ini ialah karena latar belakang eliternya dimana ia selalu bersedia untuk melakukan kontak sosial di dalam benteng Lingkungan Seni Batavia. Karakter karya Agus Djaja berbeda dengan para peserta pameran lainnya oleh karena berbagai temanya yang mengambil dari mitologi Hinduistis atau Budhistis. Relief-relief candi Borobudur dan Prambanan, tari-tarian Indonesia dan berbagai upacara tradisional adalah merupakan sumber inspirasi bagi sang pelukis (gambar 33).

---

<sup>173</sup> Idem.

Pada lukisan berjudul “Sesajian” digambarkan seorang wanita Jawa yang tengah berdiri dengan kedua tangannya memegang erat-erat piring nampan berisi kemenyan. Pada latar belakang tampak pintu gerbang candi Hinduistik. Seperti halnya Sudjojono, Agus Djaja harus mencari jalannya sendiri yang dengan digerakkan oleh semangat yang dikobarkan di lingkungan Theosofi kearah ekspresi bebas. Penggunaan warna yang spontan dan penekanan terhadap dunia dalam diri manusia berbeda dengan seni realistik Mooi-Indie yang mementingkan detail.

Karya-karya para peserta pameran lainnya (Herbert Hutagalung, Raden Mas Sumitro, Raden Mas Suroso, S. Tuter, Raden Sudirdjo, Abdulsalam, Sukirno, Emiria Sunassa) sejenis dengan karya-karya para pelukis Indis generasi yang lebih tua (Dezentje, Sunassa). Sebagian besar berupa pemandangan alam dan wajah kota dengan gaya realistik impresionistik. Para pelukis Indonesia yang pada tahun 1941 melakukan pameran di Lingkungan Seni menginginkan mengikuti jalannya sendiri. Akan tetapi bagaimana mungkin mereka melakukannya dengan tanpa pendidikan seni, seringkali juga tanpa dosen privat, tanpa bisa melakukan pameran sendiri dan tanpa adanya publik?. Kelompok Persagi ingin melepaskan diri dari gaya Mooi-Indie sementara itu pada saat yang bersamaan gaya ini menjadi contoh yang paling penting dari mereka.

## TEORI SENI SUDJOJONO

Sudjojono dalam dua artikel profetisnya yang berjudul “Menuju sebuah gaya baru dalam seni lukis, gambaran sifat untuk Kesatuan Indonesia” dan “Pertama kebenaran kemudian keindahan” menyampaikan visinya terhadap permasalahan yang imbas kesulitannya juga dirasakan oleh Persagi. Bertentangan dengan manifes Persagi maka isi dari artikel berjudul “Menoedjoe

tjorak seni loekis persatoean Indonesia baroe”<sup>174</sup> terdiri dari sebuah analisa psikologis terhadap situasi di dalam seni lukis yang dilanjutkan dengan penjelasan untuk gaya “baru” yang diharapkan mempunyai karakteristik untuk “Persatuan Indonesia”. Sebuah lukisan menurut Sudjojono adalah hasil dari sebuah proses psikologis dimana gambaran yang ditangkap melalui mata selanjutnya sesudah disaring melalui filter jiwa maka pada akhirnya akan dikeluarkan melalui media lukisannya sendiri (gaya). Menurut Sudjojono, oleh karena karakteristik atau watak dari jiwa berbeda-beda untuk kepentingan nasionalitas maka hasil dari proses psikologis juga akan berbeda-beda. Sebuah lukisan yang dibuat oleh orang Indonesia oleh karena itu sebaiknya harus menunjukkan sebuah gaya Indonesia yang spesifik.<sup>175</sup> Sudjojono melanjutkan analisisnya dengan mengatakan bahwa gaya yang baru ini sampai sekarang belum dapat ditemukan oleh karena budaya Indonesia mengalami stagnasi dan terlalu banyak dipengaruhi oleh budaya Barat. Demikian juga lukisan-lukisan yang dihasilkan oleh para pelukis Indonesia sendiri, yang untuk pertama kalinya diberi kesempatan mengikuti pameran yang diselenggarakan oleh Kolff (1940) masih belum mempunyai bentuk khas Indonesia. Upaya mencari bentuk khas ini oleh pelukis disamakan dengan seorang putri raja yang ditahan di belakang dinding budaya Barat, menunggu hari pembebasannya yang akan dilakukan oleh para pelukis muda.

---

<sup>174</sup> “Menoedjoe tjorak seni loekis persatoean Indonesia baroe” dalam bundel *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, Jogjakarta, 1946 (10-15). Menurut Yuliman pada tahun 1940 diterbitkan pertama kalinya, *Genese de la peinture Indonesienne*, hlm. 313.

<sup>175</sup> “Persatuan Indonesia” adalah sebuah konsep politik yang bersifat utopis yang oleh para pemimpin nasionalistis dipergunakan untuk menjembatani perbedaan budaya-budaya lokal. Dalam hal ini Sudjojono menduga bahwa kesesuaian antara karakter dengan nasionalitas meniru berbagai teori yang berkembang pada masa sebelum peperangan mengenai “sifat bangsa” dan “jiwa bangsa”. Teori-teori ini yang di Eropa sesudah Perang Dunia Kedua didiskreditkan justru dipraktekkan di Indonesia untuk tujuan memajukan perasaan nasional.

Sudjojono menyerukan kepada para pelukis untuk mempelajari berbagai macam jenis seni. Tidak hanya dari bentuk luarnya saja melainkan juga filosofi yang berada dibelakangnya: 1. Seni lukis Barat (dari masa Renaissance sampai dengan masa Picasso). 2. Seni “Primitif” (seni non-Barat Afrika, Amerika, India, China, Jepang dan Indonesia). 3. Kesenian tradisional Indonesia. 4. Budaya kampung. 5. Gambar-gambar anak usia sekolah dasar.

Yang termasuk kedalam kesenian tradisional Indonesia menurut penulis ialah seni rakyat yang berasal dari berbagai pulau sebagai obyek-obyek seni periode Hindu-Jawa yang dapat dilihat di museum arkeologis di Jakarta. Kesenian tradisional ini seharusnya dianggap sebagai sebuah “jimat”, sebuah obyek yang mempunyai nilai spiritual yang berasal dari masa kebesaran jaman dahulu kala, sebuah sumber inspirasi dalam rangka pencarian seni “baru”.

Penulis berpendapat bahwa yang lebih penting untuk dipelajari ialah budaya yang masih hidup di lingkungan penduduk desa-desa, budaya kampung yang dimanifestasikan pada pakaian, musik dan makanan. Disana dan pada penggunaan warna yang dilakukan secara spontan oleh anak-anak di dalam menggambar adalah dapat untuk menemukan kembali estetika Indonesia. Estetika ini oleh orang-orang Belanda disebut dengan istilah eksotis, sedangkan bagi orang-orang Indonesia dianggap sebagai sesuatu yang biasa-biasa saja. Pada akhirnya Sudjojono memperingatkan kepada para pelukis agar pandai-pandai dalam upaya untuk mencari identitas mereka sendiri atau disebut dengan istilah “aku”, dan bukan kekayaan atau ketenaran. Karya-karya mereka baru akan dapat berbuah di masa yang akan datang pada generasi yang berikutnya. Akan tetapi bidang tempat itu tidak boleh dibiarkan tetap terputus sehingga hubungan antara kehidupan seni tradisional pada masa dahulu dengan seni di masa depan juga akan menjadi terputus. Sudjojono memberikan kesimpulan bahwa sekarang menjadi tugas kita untuk sekali lagi mengerjakan kepentingan kita.

Di dalam artikelnya yang berjudul “Kebenaran Nomor Satoe, Baroe Kebagoesan” Sudjojono menyampaikan penjelasan mengenai perbedaan antara tiruan (indah, tetapi kering) dengan seni yang sebenarnya (indah, karena bentuk kebenarannya).<sup>176</sup> Penampilan luar dari lukisan-lukisan tiruan yang dijual bebas di pinggir jalan-jalan, lukisan-lukisan “tiga-satu-sen” menurut Sudjojono dibandingkan dengan keindahan sebenarnya sebuah kaleng minyak yang menjadi indah karena fungsional. Terlalu banyak hiasan akan dapat menyembunyikan kekosongan dalam diri pelukis dan bukanlah merupakan seni melainkan hanya “kebohongan”. Pemikiran estetis yang dirumuskan oleh Sudjojono secara ringkas ialah sebagai berikut: 1. Kebenaran ialah sama dengan keindahan. 2. Tanda kebenaran keindahan tidak akan pernah ada an menjadi “indah’ yang menjijikkan, memuakkan dan menggelikan. Pemikiran ini sangat kuat berhubungan dengan filosofi Jawa yang sudah dikenal oleh Sudjojono dari latar belakang pendidikan Taman Siswa-nya.

#### - **Pendidikan menggambar Barat**

Pemahaman seni yang digunakan oleh Sudjojono di dalam dua artikelnya berasal dari sumber-sumber Barat dan Timur. Selama masa pendidikan sekolahnya Sudjojono berkenalan dengan pendidikan menggambar Barat.<sup>177</sup>

NIOG (*Nederlandsch-Indisch Onderwijzers Genootschap* = Perhimpunan Guru Hindia Belanda) pada tahun 1922 melakukan pembelaan untuk nasionalisasi pendidikan dan pengakuan budaya Indonesia. Johan Toot,

---

<sup>176</sup> “Kebenaran Nomor Satoe, Baroe Kebagoesan” dalam *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*. Jogjakarta, 1946, hlm. 39-40. Artikel ini dan beberapa artikel lainnya dari buku kumpulan ini beberapa tahun sebelumnya sudah ditulis oleh Sudjojono.

<sup>177</sup> Rheeden, H., van, “Jihan Toot (1887-1960): Vernieuwing en traditie in het Onderwijs in Nederlands-Indie (1916-1932)”, *Bijdragen tot de Taal-Land-en Volkenkunde* Jilid 142, Leiden 1986, hlm. 238-267. Rheeden, H., van, *Om de Vorm*, Amsterdam, 1989, Bab I,II,III, hlm. 14- 108.

seorang guru bahasa Belanda dan menggambar di STOVIA (*School tot Opleiding van Indische Artsen* = Sekolah untuk mendidik Dokter pribumi) adalah merupakan seorang pendukung pendidikan yang mendasarkan pada pembentukan murid-murid secara harmonis. Untuk menghindarkan diri dari pendidikan intelektual yang bersifat sepihak saja maka harus diimbangi dengan pemberian pelajaran-pelajaran menggambar, kerajinan tangan, gymnastik, drama sandiwara, musik dengan porsi yang memadai. Visi pendidikan Toot didasarkan pada gerakan-gerakan pendidikan Barat modern terutama pemikiran-pemikiran Cizek yang merupakan seorang pedagog seni yang berasal dari Wina. Berlawanan dengan teknik menggambar dan menggambar pemandangan alam yang pada sekitar tahun 1900 biasa diajarkan dalam pendidikan maka Cizek berupaya untuk mengembangkan ekspresivitas. Cizek senang memberikan banyak perhatian terhadap penguraian kembali dunia dalam yang terhubung dengan psikologi anak. Toot menjalin hubungan baik dengan pemimpin gerakan Taman Siswa yaitu Ki Hadjar Dewantoro yang selama tinggal di Belanda dipengaruhi oleh ide-ide Montessori dan Ligthart yang dikenal sebagai pembaharu pendidikan Barat.

Pendidikan menggambar yang regular di Indonesia berdasarkan metode menggambar Barat diberikan di sekolah dasar bumiputra yang menggunakan bahasa pengantar Bahasa Belanda (*Inlandsche Lagere School*), ELS (*Europese Lagere School*) dan HIS (*Hollands Inlandsche School*) yang dirancang oleh Van Steenderen dan Toot. Pelajaran yang diajarkan ialah menggambar bebas yang seringkali bersifat ilustratif dan perspektif ilustratif, menggambar dinding datar, benda-benda tiga dimensi dan lain sebagainya.

#### - **Budaya Jawa**

Dalam budaya Jawa tradisional, dunia yang tampak dari luar (secara lahiriah) dianggap sebagai manifestasi dari dunia yang berada di dalam (secara batiniah atau rohaniah). Penguasaan terhadap dunia luar dilihat sebagai sebuah cara

untuk mengembangkan dunia dalam. Pandangan hidup klasik dan bersifat Hinduistis-Budhistis ini berasal dari India. Filosofi India sampai di Indonesia sudah sejak jaman Abad Pertengahan melalui berbagai buku ajaran India yang diterjemahkan kedalam bahasa Jawa. Gambaran dunia mistik kemudian dilanjutkan kepada sultan-sultan Yogyakarta dan Surakarta yang sudah berhasil di-Islamkan dengan memeluk aliran Sufi yang bersifat esoteris.

Gambaran dunia penduduk Jawa memberikan penekanan terhadap pencapaian keseimbangan di dalam sebagai basis untuk bertingkah laku yang tepat di tengah-tengah masyarakat. Keseimbangan antara individu dengan kosmos dipertahankan dengan cara mengadakan berbagai upacara seremoni yang rumit dan pembacaan doa-doa keselamatan. Antropolog Indonesia Koentjaraningrat di dalam bukunya yang berjudul *Kebudayaan Jawa* (1985) menjelaskan mengenai peranan aktivitas dalam bidang seni di dalam patron budaya umum ini. Pertunjukan wayang kulit yang pada awalnya dimaksudkan sebagai acara ritual pada masa sekarang diapresiasi karena nilai artistiknya. Berbagai hak istimewa yang dahulu hanya terdapat di lingkungan istana menjadi hilang dengan diselenggarakannya pendidikan tarian dan wayang. Penghargaan terhadap seni tersebar dari atas ke bawah. Menurut pandangan hidup Jawa, keindahan adalah bagian dari sikap etis yang benar. Apabila orang sudah berhasil menguasai emosinya, mempunyai sikap yang halus dan mengenal tempatnya di dunia maka barulah muncul kebutuhan terhadap estetika. Dalam pertunjukan wayang maka berbagai macam sifat seperti misalnya pengekangan nafsu, keteguhan hati dan karakter yang halus juga dijadikan sebagai contoh moral.<sup>178</sup>

Hubungan antara estetik dengan etik (cantik adalah baik) yang dibangun oleh Sudjojono memberikan warna klasik di dalam di dalam filosofi India. Dalam estetika para filsuf Barat seperti Plato, Hegel dan Kant juga terdapat idealisme

---

<sup>178</sup> Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, Oxford University Press, 1985. Mulder, N., *Mysticism and everyday life in contemporary Java*, Singapore, 1975.

yang sama. Teori Sudjojono dan banyak pelukis Indonesia sesudahnya mengandung sebuah kombinasi antara estetika Barat (terutama idealistis abad kesembilanbelas) dengan estetika Jawa yang berdasarkan konsep-konsep religius (estetis) timur tradisional. Berbagai pemikiran Barat sampai kepada para pelukis melalui pendidikan menggambar Hindia-Belanda. Berbagai pemikiran Timur juga sudah mereka peroleh di rumah. Pada sekolah-sekolah theosofi dan pendidikan Taman Siswa dilakuka kombinasi antara filosofi Timur dengan filosofi Barat. Sekolah-sekolah swasta ini mencari hubungan dengan latar belakang budaya Indonesia.

- **Basuki Abdullah**

Sudjojono berpendapat bahwa sejak sekarang dan untuk waktu selanjutnya sudah tidak terdapat tempat lagi bagi seni lukis Mooi-Indie di Indonesia. Akan tetapi sebagian pelukis yang tetap menekuni bidang ini ternyata memperoleh kesuksesan lebih besar dibandingkan dengan para pelukis yang tergabung dalam kelompok Persagi pada masa-masa awal keberadaannya. Pelukis yang paling terkenal di kalangan mereka ialah Basuki Abdullah (1915-1994) yang pada masa antara tahun 1939 sampai dengan tahun 1942 sering menyelenggarakan pameran tunggal bertempat di ruang seni toko buku Kolff dan di beberapa hotel besar.<sup>179</sup> Di sepanjang hidup mereka Sudjojono dan Basuki Abdullah tetap bertahan dengan artistiknya masing-masing yang dalam hal ini saling bertentangan. Perbedaan pandangan diantara mereka berdua muncul dari latar belakang dan pendidikan yang berbeda. Sudjojono adalah merupakan putra dari orang Indonesia yang bekerja sebagai pegawai pemerintah, yang sebelum masa peperangan belum pernah tinggal di negara Barat. Ia berdiri di belakang gerakan Taman Siswa yang bersifat nasionalistis dan progresif dan tinggal di lingkungan kampung bersama-sama dengan

---

<sup>179</sup> Dermawan, A., *R. Basoeki Abdullah RA, Duta seni-lukis Indoenesia*, Jakarta, 1985.

penduduk pribumi lainnya. Basuki Abdullah sebelum masa peperangan tinggal di Eropa selama enam tahun dan mengikuti pendidikan di akademi seni di Den Haag. Ia termasuk kedalam kelompok kecil pelukis Indonesia yang diperbolehkan untuk menyelenggarakan pameran di Lingkungan Seni dan kemudian berkembang menjadi pelukis istana Indonesia dengan gaya hidup dan pemikiran seperti Raden Saleh.<sup>180</sup>

Raden Basuki Abdullah dilahirkan di Solo (Surakarta) pada tanggal 27 Januari tahun 1915 sebagai putra Abdullah Suriosubroto, seorang pelukis pemandangan alam yang terkenal. Ibunya yang bernama Raden Ajeng Sukarsih berasal dari kalangan bangsawan Solo. Basuki diasuh oleh pamannya bernama Suleman Mangunhusodo yang merupakan seorang dokter pribadi raja Solo pada masa itu Kanjeng Sunan X. Sejak masa mudanya Basuki sudah akrab dengan lingkungan istana dimana pada masa itu ia sebagai pelukis potret orang-orang terkenal. Pada tahun 1933 sesudah menyelesaikan pendidikannya di sekolah MULO (*Meer Uitgebreid Lager Onderwijs*= Sekolah jenjang menengah) di Yogyakarta Basuki memperoleh beasiswa dari lembaga misi Katholik untuk melanjutkan pendidikannya di akademi seni di Den Haag, Belanda. Tidak lama sebelum keberangkatannya ke Belanda Basuki muda memperoleh undangan untuk memamerkan karyanya di sebuah pameran industri di Bandung dimana semua pelukis Belanda sudah biasa memamerkan karya-karyanya disana. Lukisannya yang berjudul "Pertarungan antara Gatotkaca melawan Antasena" membuat banyak pengunjung yang merasa sangat terkesan. Dia atas sebuah kain yang sangat lebar (200 x 300 cm.) digambar sebuah adegan yang berasal dari mitologi Jawa dimana Gatotkaca yang tengah membara melayang turun dari atas langit seperti halnya sebuah kilat petir menuju kepada lawannya

---

<sup>180</sup> Basuki Abdullah menghabiskan umurnya yang panjang di "lingkungan istana): pertama-tama mengikuti presiden Soekarno, sesudah itu sebagai pelukis istana Bhumipol dan Sirikit di Thailand, dan selanjutnya sebagai pelukis istana Ferdinand Marcos dan Imelda di Filipina dan pada akhirnya sebagai seorang pelukis istana paling penting dari Suharto. Hal ini adalah sebuah karir yang bahkan melampaui Raden Saleh sendiri.

Antasena yang tenga berada di atas air berwarna keruh (gambar 34). Gaya dramatis dan heroic dari lukisan ini agak berbeda dengan pemandangan alam Mooi-Indie yang tenang. Tema lukisan ini secara tidak langsung mengacu kepada cara yang dipergunakan oleh para pejuang Indonesia dalam perjuangan meraih kemerdekaan yang dilakukan dalam bentuk gerakan bawah tanah. Hal ini disebabkan oleh karena pada masa ini bentuk ungkapan nasionalisme tidak dapat dimunculkan secara terbuka dan terang-terangan dan penggambaran yang bersifat allegoris ini juga berlaku baik dalam kesusastaan maupun dalam seni lukis. Berbagai situasi yang berasal dari sejarah dan mitologi Jawa merupakan simbolisasi dari perlawanan terhadap kolonialisme.<sup>181</sup>

Dari tahun 1933 sampai dengan tahun 1935 Basuki Abdullah mengikuti jejak ayahnya Abdullah Suriosubroto untuk melanjutkan pendidikannya di akademi seni Den Haag. Sesudah melakukan sejumlah perjalanan ke luar negeri (Paris, Roma) maka pada tahun 1939 ia pulang kembali ke Indonesia. Disini ia pada bulan Januari tahun 1939 menyelenggarakan pameran tunggal di Jakarta bertempat di toko buku Kolff dengan memajang sebanyak sekitar limapuluh karya lukisannya. Sebagian dari lukisan-lukisan yang dipamerkan ini selanjutnya secara berturut-turut juga dipamerkan di Surabaya, Yogyakarta, Bandung dan Medan.<sup>182</sup> Pada pameran yang diselenggarakan oleh Kolff (tanggal 21-31 Januari 1939) Sudjojono menyumbang dengan menulis sebuah artikel yang berjudul "Basuki Abdullah dan Kesenian Melukis".<sup>183</sup> Di dalam artikel ini penulis menyebutkan beberapa judul lukisan: *Java Sprookjesland*, *Romantiek*,

---

<sup>181</sup> Kemasan pesan dengan cara tidak langsung dengan mengacu kepada mitos atau sejarah lama adalah sebuah metode yang sampai sekarang masih dipergunakan di Indonesia dan di banyak negara Asia lainnya. Pada seni patung, kesusastaan, teater dan terutama dalam film berbagai hal yang actual seringkali dijelaskan dengan cara mengacu kepada sejarah.

<sup>182</sup> Dermawan, A., *Basoeki Abdullah, Duta seni-lukis Indonesia*, Jakarta, 1985, hlm.87.

<sup>183</sup> Sudjojono, S., "Basoeki Abdullah dan Kesenian Melukis" dalam SLKS, Yogyakarta, 1946, hlm. 16-21.

*Het rijk van de zonneshijn, Mystiek van de oosterse vrouw, Wasvrouw*, dan lain-lainnya. Menurut Sudjojono para wanita yang digambarkan dalam lukisan lebih menyerupai bintang film wanita Amerika. Wanita yang ada dalam lukisan *Wasvrouw* mirip dengan Joan Crawford dan akan lebih baik untuk dipergunakan sebagai sampul majalah Amerika. “Kelemah-gemulaian akademis” lukisan-lukisan Basuki dihujat oleh Sudjojono sebagai sebuah teknik yang meniru para pelukis terkenal (Rembrandt, Ingres, Murillo) tanpa tanda tangan Basuki sendiri yang dapat dengan mudah dikenali. Karya-karya Basuki sangat populer di kalangan publik Indis yang mempunyai kemampuan sedang-sedang saja. Hal ini terbukti dari banyaknya pameran yang diselenggarakan antara tahun 1939 sampai dengan tahun 1942. Basuki Abdullah memajukan tradisi Mooi-Indie melalui lukisan-lukisan potret yang diromantisir, orang-orang telanjang dan pemandangan-pemandangan alam. Sebuah potret seorang gadis Bali (gambar 35) secara eksotis bertolak belakang dengan wanita yang digambarkan oleh Sudjojono dalam lukisan “Depan Klamboe Terbuka”. Obyek lain yang sangat disenangi oleh Basuki ialah Diponegoro, seorang raja Jawa yang oleh penduduk Indonesia disanjung sebagai seorang pahlawan nasional. Tema yang heroik ini dilukis berulang kali oleh Basuki (gambar 36). Pada salah satu karyanya yang dibuat pada tahun 1949 panglima Perang Jawa (1825-1830) ini dilukiskan dengan penuh kebesaran dan kemuliaan. Dengan mengenakan jubah Arab yang berkibar-kibar, Diponegoro tampak sedang duduk di atas kuda hitamnya yang tengah berlari cepat. Ia memegang tali kekang kuda dengan satu tangan, sementara itu kakinya yang telanjang menapak dengan mantap di atas sanggurdi.<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Karya yang dibuat tahun 1949 ini merupakan tiruan dari versi-versi Diponegoro sebelumnya yang pada periode antara tahun 1945 sampai dengan tahun 1950 menjadi menghilang. Banyak pelukis Indonesia sesudah tahun 1949 tiruan-tiruan dari karya-karya lukisan yang hilang selama masa revolusi.

Seni lukis figuratif Basuki dapat didefinisikan sebagai sebuah “seni salon” abad kedua puluh. Dengan ini “seniman istana” Basuki Abdullah melanjutkan tradisi Raden Saleh pada abad kesembilan belas, mencampurnya dengan unsure-unsur seni Mooi-Indie. Karya Basuki Abdullah yang bersifat akademis dan romantis, dan lukisan-lukisan Sudjojono yang bersifat ekspresif membentuk dua kutub yang saling bertentangan dimana ditengah-tengahnya seni Indonesia modern akan dapat berkembang di masa depan.

## PRAKTEK PERSAGI

Tulisan-tulisan Sudjojono memberikan sebuah gambaran mengenai ideal-ideal yang dianut dan dipegang erat oleh para anggota Persagi. Akan tetapi bagaimanakah ideal-ideal itu dapat diwujudkan di dalam prakteknya?. Sudjojono disamping sebagai pelukis dan penulis juga seorang stimulator yang paling penting di bidang praktis.<sup>185</sup> Ia menjalankan fungsi sebagai seorang organisator sebuah sekolah yang tidak resmi berupa sejenis “*open atelier*”. Latar belakang sebagai seorang guru menyebabkan ia menerapkan sebuah sistem sendiri yang berbeda dengan pendidikan seni Barat, dan yang bersumber pada ideal-ideal gerakan Taman Siswa. Ia menyelenggarakan pertemuan-pertemuan dimana tujuannya dirumuskan sebagai “latihan melukis”. Latihan-latihan ini terdiri dari saling mengadakan pertukaran pemikiran mengenai hal-hal yang bersifat praktis seperti halnya mengenai cat, teknik, warna dan komposisi. Selain itu juga dilakukan pertukaran pemikiran mengenai hal-hal yang bersifat teoretis dalam bentuk ceramah-ceramah dan diskusi-diskusi. Dalam hal ini tidak terdapat kurikulum yang tetap dan tidak terdapat sistem guru – murid.

Kebebasan individual dan realisasi artistik sendiri ditempatkan paling depan. Jalan untuk menuju kearah sana dicari dalam pemberian saran dan nasehat secara dua arah, dan tidak mengikuti gaya, teknik dan ide tertentu. Setiap dua

---

<sup>185</sup> Yuliman S. *Genese de la peinture Indonessienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981, hlm. 104-111.

minggu sekali mereka akan bekerja secara bersama-sama sebagai sebuah kelompok di ruangan terbuka. Setiap bulan dilakukan kegiatan menggambar dengan model di sebuah ruangan sekolah Arjuna, dimana Sudjojono pernah memulai mengajarkan mengenai artistik di sekolah ini. Para anggota kelompok sedapat mungkin mengunjungi pameran yang diselenggarakan oleh Lingkungan Seni Batavia, antara lain pameran pinjam pakai Koleksi Renault. Disana mereka untuk pertama kalinya akan dikonfrontasikan dengan seni avant-garde Eropa. Selama dilakukannya ceramah-ceramah dan diskusi-diskusi yang juga mengundang para tokoh intelektual seperti misalnya Sanusi Pane dan Ki Hadjar Dewantoro mengakibatkan ide-ide mereka juga mengalami perkembangan. Hal ini terdapat pada kepanjangan dari ideal-ideal nasionalistis yang pada periode ini semakin memperoleh bentuk yang lebih jelas. Sudjojono adalah seorang anggota aktif dari Gerindo (Gerakan Rakjat Indonesia). Sebuah gerakan rakyat Indonesia yang didirikan pada tahun 1937. Partai politik yang radikal ini menuntut kemerdekaan Indonesia berdasarkan pemikiran demokratis dan sosialis.<sup>186</sup>

Berbagai tema yang diusung dalam pameran Persagi yang diselenggarakan pada tahun 1941 terutama terdiri dari pemandangan alam, wajah kota, studi-studi bentuk, potret dan gaya hidup. Tema-tema ini adalah sesuai dengan credo Persagi yang terutama untuk keluar dari realitas yang ada. Dalam hubungannya dengan pilihan tema maka lukisan-lukisannya hampir identik dengan seni Mooi-Indie dan keseluruhannya sesuai dengan paham akademik Barat. Perbedaan dengan seni Mooi-Indie terletak pada cara dimana temanya tidak dilukiskan secara diromantisir dan dengan penekanan pada ekspresi individual. Penyelesaian secara teoretis yang diberikan oleh Sudjojono untuk perkembangan gaya Indonesia yang baru di dalam prakteknya tidak membawa hasil. Para pelukis tidak menggunakan pemberian bentuk tradisional yang dalam hal ini dianggap sudah kuno, feodal dan anti-modern.

---

<sup>186</sup> Idem, hlm. 111.

Impresionisme dan ekspresionisme yang memberikan kebebasan besar dan kemungkinan ekspresi adalah seperti yang selama ini lebih banyak dituntut dari para anggota. Lukisan-lukisan harus tetap terikat dengan kenyataan (kolonial) yang dapat dilihat atau yang oleh Sudjojono disebut “realitas”.

Pada berbagai kritik terhadap penyelenggaraan pameran seni lukis Indonesia modern untuk yang pertama kalinya di Lingkungan Seni Batavia (tahun 1941) maka Bali terus menerus selalu disebut sebagai contoh bagi para pelukis Indonesia modern.<sup>187</sup> Dari banyaknya peringatan dan teguran yang dialamatkan kepada para pelukis Indonesia untuk tidak hanya menonjolkan Bali saja tidak banyak manfaatnya oleh karena sedikitnya wacana yang terdapat pada latar belakang budaya kelompok intelegensia Indonesia.

Masyarakat Indis merupakan kumpulan dari berbagai pengelompokan sosial yang sangat berbeda. Mayoritas kaum intelektual sudah meninggalkan dan melupakan pendidikan Hindia Belandanya sebagai masa lalunya. Pada pendidikan Belanda ini yang seringkali berupa sekolah pendidikan guru (*Kweekschool*) sedikit perhatian yang diberikan terhadap seni penduduk Timur. Sejauh itu berbagai pelajaran bidang seni yang terdapat di dalam kurikulum diberikan menurut pemikiran-pemikiran seni Barat yaitu sejarah seni dan menggambar (model, gaya hidup, pemandangan alam). Seni Timur klasik bagi kaum intelektual Indonesia dianggap sama klasiknya dengan kekunoan Yunani dan Romawi bagi orang-orang Belanda. Kekunoan ini ialah merupakan sebuah seni dari periode yang sudah berlalu selama berabad-abad dan yang sekarang hanya bisa dilihat di museum. Di pihak lain di Indonesia terdapat seni Timur yang masih hidup yang didasarkan pada budaya tradisional. Seni Timur ini termanifestasikan dalam berbagai macam cabang seni kerajinan dan juga dalam seni bangunan, theater dan tari-tarian. Pada budaya ini terdapat berbagai pendapat yang jelas mengenai bahasa pembentukannya

---

<sup>187</sup> “Indonesische schilders”, kritik dalam *De Fakkel*, tahun pertama, Juni 1941, hlm. 687. Ditulis oleh J de L., (Nyonya De Loos-Haaxman), 19-5-1941.

sendiri. Akan tetapi seni kerajinan muncul dari tradisi-tradisi pertukangan dimana rata-rata kaum intelektual Indonesia justru merasa asing oleh karena pengaruh pendidikan Barat-nya.

Para tokoh Persagi yaitu Sudjojono dan Agus Djaja ingin menghasilkan seni lukis Indonesia modern. Selama mengikuti pendidikan sekolah mereka memperoleh pelajaran mengenai pelajaran menggambar Barat dan sejarah kesenian Barat. Di lingkungan kelompok elit Indonesia yang sedang menjadi trend ialah seni patung Barat. Seni lukis Mooi-Indie yang bersifat realistik dan impresionistis dikagumi dan dicontoh oleh banyak pelukis Indonesia. Baru pada waktu sebagian kaum nasionalistis Indonesia mulai melakukan perlawanan terhadap pengaruh budaya Barat maka di kalangan pelukis dan penulis===

Tulisan-tulisan dari pelukis Indonesia Sudjojono mencoba untuk memberikan jawaban terhadap pertanyaan ini. Sudjojono juga merasa tidak puas dengan penyelenggaraan pameran Persagi yang pertama. Ia juga berpendapat bahwa lukisan-lukisan yang dipamerkan disana tidak mempunyai kualitas yang cukup. Akan tetapi penyelesaian permasalahan ini yang ditawarkannya ialah berbeda dengan yang disampaikan oleh para kritikus Belanda yang menyarankan agar orang-orang Indonesia lebih baik tetap menekuni seni "Timur" klasik saja. Menurut pemikiran Sudjojono orang-orang Indonesia harus berorientasi pada budaya Barat maupun budaya Timur. Dengan bekal pengetahuan budayanya sendiri baik budaya yang lama, klasik maupun seni kerajinan tradisional yang masih hidup maka orang-orang Indonesia akan dapat mengembangkan pemberian bentuknya sendiri.

Ide-ide Sudjojono sudah dapat diterapkan dalam berbagai hal praktis tertentu. Dari karya Sudjojono (gambar 32) dan Agus Djaja (gambar 33) ternyata hal itu tidak terjadi. Di dalam seni lukis Indonesia modern terdapat sebuah dilema artistic. Apakah terdapat kemungkinan untuk menciptakan sebuah seni Indonesia berdasarkan pada idiom-idiom Barat yang meliputi realism, impresionisme, dan ekspresionisme? Pada awalnya dilema ini menyebabkan

seni lukis Indonesia dituturkan kembali dalam sebuah pembentukan bahasa Barat. Selama periode tahun 1938 (Persagi) sampai dengan tahun 1942 maka bahasa pembentukan Indonesia yang bersifat Timur tidak diterapkan dalam seni lukis. Para pelukis Indonesia menggunakan idiom seni Barat yang mereka peroleh melalui pendidikannya atau berbagai kursus privat. Karya-karya mereka mencerminkan situasi kolonial yang mengedepankan pendekatan romantic abad keesembilan belas. Aliran-aliran avant-garde yang muncul di Eropa (kubisme, abstrak, surealisme) tidak diterapkan oleh para pelukis Indonesia, juga tidak oleh mereka yang sudah lama tinggal di Eropa (Abdullah Suriosubroto, Basuki Abdullah). Meskipun koleksi Regnault berada di Jakarta selama lima tahun dan dapat dilihat dalam berbagai pameran lukisan-lukisan avant-garde yang diselenggarakan disana akan tetapi pengaruhnya langsungnya terhadap perkembangan seni Indonesia hanya sedikit saja. Pada masa kolonial Indonesia tidak terdapat dosen-dosen yang berstatus sebagai tangan pertama yang memberikan pelajaran seni Eropa kontemporer. Oleh karena itulah peranan Sudjojono menjadi menarik perhatian. Meskipun ia tidak memperoleh pendidikan Barat akan tetapi ia berfungsi sebagai jendela penerus berbagai perkembangan baru. Pendidikannya dan aksesnya untuk memasuki Lingkungan Seni Batavia membuatnya untuk bereksperimen mengenai sesuatu yang tidak membuat ketertarikan para pelukis Mooi-Indie.<sup>188</sup> Penyambungan dengan seni tradisional seperti yang diusulkan oleh Sudjojono baru terlaksana sesudah tahun 1965. Karakter kelompok Persagi yang spesifik terutama tampak dalam pendirian nasionalistis mereka.

---

<sup>188</sup> Ayah mertua Sudjojono adalah seorang portir yang bekerja di Lingkungan Seni Batavia. Dengan ini Sudjojono muda mempunyai kesempatan untuk mempelajari koleksi Regnault. Sudjojono dalam karya kesenimanannya banyak menggunakan satire dengan cara seperti yang dilakukan oleh James Ensor pada karya-karyanya. Lukisan-lukisan karya Ensor terdapat di dalam koleksi Regnault yang sudah dikenal dengan baik oleh Sudjojono. Lihat Koleksi Adam Malik, gambar 27. Sampai sekarang masih belum terdapat monografi mengenai Sudjojono yang sudah diterbitkan. Karyanya yang digambarkan di dalam banyak publikasi Indonesia sangat tidak lengkap (Koleksi Adam Malik, Koleksi Sukarno).

Oleh karena aksi-aksi politik secara terbuka terhadap penguasa kolonial Belanda pada akhir tahun tigapuluhan tidak mungkin untuk dilakukan lagi maka kontroversi antara Persagi dengan seni Mooi-Indie mempunyai karakter yang mendua. Seni lukis di bidang budaya dijadikan sebagai katup pembuangan bagi perasaan-perasaan nasionalistis, paralel dengan perkembangan di dalam kesusatraan (Alisjahbana). Hawa panas dan pengap lukisan Sudjojono yang berjudul “Di depan klambu yang terbuka” mencanangkan sebuah periode baru yaitu periode “kesatuan nasional”. Ideal sebuah Indonesia yang merdeka baru dapat terealisasikan pada tahun 1945. Serangan Jepang pada bulan Maret tahun 1942 berarti berakhirnya periode kolonial dan awal sebuah fase kearah kemerdekaan.

#### LAMPIRAN: ARTIKEL SUDJOJONO

##### - **Seni lukis Indonesia Sekarang dan di Masa Depan**

Lukisan-lukisan yang kita lihat pada hari ini hampir selalu menggambarkan sebuah pemandangan persawahan yang tanahnya sedang dibajak, pemandangan persawahan dengan airnya yang jernih dan tenang atau sebuah gubuk yang berada ditengah-tengah persawahan lengkap dengan asesoris yang tidak dapat dihilangkan darinya yaitu keberadaan pohon-pohon kelapa atau rumpun-rumpun pohon bambu, dan dikejauhan terlihat gunung yang biru dan berkabut. Wanita-wanita yang muncul di dalam lukisan selalu memakai kain syal berwarna merah yang berkibar-kibar tertiuip angin atau mereka sedang memegang erat sebuah payung, dan memakai baju blus berwarna biru seperti seolah-olah setiap hari adalah akhir bulan Ramadan. Semuanya elok dan romantik seperti di sebuah sorga, yang menyenangkan, tenang dan damai. Lukisan-lukisan seperti ini hanya bermanfaat untuk satu tujuan yaitu menggambarkan kembali “Mooi-Indie”. Ini sesungguhnya Mooi-Indie-nya orang-orang asing, yang masih belum pernah melihat pohon kelapa dan sawah-sawah, ini sesungguhnya Mooi-Indie-nya para turis, yang

sudah lama merasa bosan untuk memandangi gedung-gedung bangunan flat mereka, dan yang mencari suasana dan lingkungan lain. “Menghirup hawa segar di luar rumah” adalah kalimat yang biasa ia katakan, untuk sekedar menghibur pikiran-pikirannya yang selalu hanya memikirkan tentang uang. Gunung, pohon kelapa dan persawahan membentuk tiga kesatuan suci dalam gambar-gambar para pelukis seperti ini. Mereka merasakan sendiri sedemikian besarnya hatinya tertambat pada gunung, pohon kelapa dan sawah-sawah, yang mereka tidak dapat melepaskan diri lagi dari dogma ini dan hanya satu-satunya perhatian yang ada, yaitu tiga hal tersebut. Demikianlah adanya yang terjadi dengan publik dan dengan pelukis.

Dan apabila seorang pelukis akan memberanikan diri untuk melukis lainnya selain tiga kesatuan suci ini dan selanjutnya mencoba untuk menjual lukisan-lukisannya itu pada pedagang seni disini maka ia akan menerima teguran dari pedagang seni tersebut yang biasanya berbunyi: “ Itu tidak untuk *meneer* kita”. Apa yang dimaksudkan olehnya ialah: “Itu tidak untuk para turis atau *meneer-meneer* Belanda yang sudah menjalani masa pensiunnya”. Dan pelukis yang seperti ini apabila ia tidak ingin cepat meninggal dunia karena penyakit *tuberculosis* maka ia lebih baik menjadi seorang guru atau mencari pekerjaan sebagai pegawai juru tulis statistik. Oleh karena masa dimana lukisan-lukisan dapat dijual dengan harga mahal tampaknya masih harus menunggu dalam waktu yang lama. Pembaca yang terhormat, ini bukan merupakan situasi yang sehat.

Mengapa bisa terjadi demikian? Pertama-tama kebanyakan pelukis yang tinggal disini untuk sementara waktu selama dua atau tiga tahun ialah mereka yang berkebangsaan Eropa, orang-orang asing dan para turis. Kedua ialah para pelukis yang disini hanya mengabdikan dirinya untuk kepentingan turis-turis atau dengan kata lain mereka ini murni hanya tertarik dengan uang. Ketiga ialah pada seni lukis disini terdiri dari orang-orang yang hanya bisa meniru karya satu, dua pelukis yang sudah disebutkan di atas oleh karena mereka sendiri tidak mempunyai cukup kekuatan untuk dapat menciptakan

sesuatu yang berbeda. Hal ini sangat disayangkan oleh karena pada kenyataannya banyak para pelukis kita yang termasuk kedalam kelompok ini. Peniruan atau terpengaruh oleh orang lain tentu saja tidak berbahaya. Akan tetapi akan menjadi sangat berbahaya apabila pelukis yang ditiru adalah seorang pelukis yang mempunyai kemampuan rata-rata saja dan hanya berorientasi pada uang. Para pelukis seperti ini mungkin sudah mempunyai teknik yang baik akan tetapi sebagian besar dari mereka tidak siap untuk menjiwai lukisan-lukisan mereka oleh karena mereka adalah orang-orang yang berada di luar lingkungan kehidupan kita.

Akan tetapi kita beruntung. Pada tahun-tahun belakangan ini sudah muncul satu generasi baru, sebuah generasi yang membawa benih-benih kehidupan sebuah bangsa yang harus hidup, dan yang akan berdiri bersama-sama dengan bangsa-bangsa lainnya. Sebuah generasi yang akan membawa serta ideal-ideal baru, sehat dan segar dari lingkungan kehidupannya sendiri, dan yang akan diperlihatkan kepada dunia: "Lihatlah! Inilah kami". Generasi ini akan mempunyai keberanian untuk mengatakan: "Inilah kami", yang berarti: demikianlah kondisi kehidupan dan keinginan waktu kami. Ijinkanlah saya menjelaskan hal ini secara lebih jelas lagi.

Setiap seniman pertama-tama harus mempunyai sifat sebagai seorang seniman. Seorang seniman harus berani dalam semua hal, terutama dalam menyampaikan ide-idenya kepada dunia luar, juga apabila ternyata ide-ide ini tidak diterima dengan baik oleh publik. Apabila seorang seniman ditandai dengan dua sikap ini (kesenimanan dan berani) maka sikap-sikap ini dengan sendirinya juga akan mempertahankan sasanti dalam kebenaran dan keindahan. Tidak keindahan yang secara umum diartikan dengan "cantik", akan tetapi keindahan estetis seniman.

Apabila cita-cita terhadap devisa ini sudah mulai menyala di dalam hati para seniman muda kita dan entusiasme fanatik menjadi sebuah pertimbangan yang matang terhadap hal itu maka mereka seketika itu juga akan melakukan

penolakan terhadap seni wisatawan yang kehilangan karakter, kehilangan darah dan kemudian menjadi mati. Mereka akan menciptakan seni lukis baru yang penuh entusiasme dan dahsyat, dan jiwa mereka akan diabdikan untuk kebenaran dengan meninggalkan masa lalunya dan hidup pada masa sekarang untuk memperbaiki dunia pada masa mendatang.

Para pelukis baru ini akan melukiskan tidak hanya gubuk-gubuk dangau yang tenang dan sederhana, gunung-gunung yang membiru dan sudut-sudut yang romantik, atau berbagai obyek yang *sudah lazim dilukis dan berlebihan*, akan tetapi mereka juga akan melukis pabrik-pabrik gula dan para petani yang berbadan kurus, mobil-mobil milik orang-orang kaya dan celana panjang anak-anak muda, sepatu-sepatu, celana-celana dan kemeja-kemeja dari kain *gabardine* yang dipakai oleh para turis yang lalu lalang di atas jalan beraspal. Sebab memang demikianlah keadaan kita, memang demikianlah realitas kita. Dan sebuah seni lukis yang menghidupkan realitas, yang keindahannya tidak meminjam dari kekunoan Majapahit atau Mataram, atau dari dunia fikiran turis, maka seni lukis yang seperti ini akan selalu bertahan sepanjang keberadaan dunia ini. Oleh karena seni yang mempunyai kualitas tinggi muncul dari kehidupan sehari-hari dan diperoleh dari dalam kehidupan seniman sendiri, yang hubungannya tidak dapat dipisahkan dengan lingkungan sehari-harinya. Sebuah seni yang diciptakan dengan tanpa memperhitungkan moral atau tradisi, tanpa sebuah tujuan tertentu, hanya dimotivasi oleh nafsu dari dalam diri.

Seni lukis tidak harus memuaskan kebutuhan orang-orang yang berada diluar lingkungan kehidupan kita, seperti misalnya para wisatawan atau orang-orang Belanda yang sudah pensiun yang hanya selalu merasa rindu untuk pulang ke rumah, akan tetapi seni lukis harus muncul dari lingkungan kehidupan kita sehari-hari. (.....) Seni lukis tidak boleh mendengarkan atau mengikuti serta menjadi budak dari salah satu kelompok “orang-orang – yang mengajarkan moral”. Seni lukis harus sama sekali bebas, terlepas dari setiap ikatan moral atau ikatan tradisional sehingga ia akan dapat tumbuh, tidak

terpaksa dan bebas. Dan setiap orang yang sekarang mengkritik dan mengolok-olok seni yang baru saja disebutkan ini harus merenungkan bahwa besok atau lusa akan menyesalinya oleh karena posisinya tidak dapat dipertahankan lagi dan ia akan dikalahkan. Moral dapat berubah akan tetapi keindahan dan karya seni tidak dapat berubah.

Para pelukis Indonesia,

Jika di dalam dadamu masih mengalir darahmu sendiri, yang membawa benih-benih khayalan Dewi Seni-mu maka tinggalkanlah dogma wisatawan. Putuskanlah rantai-rantai yang membelenggu kebebasan aliran darahmu sehingga benih-benih itu akan dapat tumbuh menjadi sebuah Garuda yang besar dan sayap-sayapnya yang kuat, yang dapat membawamu terbang tinggi ke langit biru dimana kamu akan melayang-layang untuk menyaksikan dan mensyukuri keindahan bumi, bulan, bintang, matahari dan dunia yang diciptakan oleh Tuhan.

Mungkin saja kamu akan menjadi menderitanya, terbakar oleh panasnya matahari, sementara itu dadamu seperti tertusuk setiap kali bernafas dan rasa lapar terus menerus mengungkit perut. Akan tetapi pada saat kamu meninggal, nanti dalam kehidupan abadi akan melakukan perjalanan yang tidak sia-sia ke istana Dewi Seni. Kamu akan berani mengetuk pintu gerbangnya dan berkata: "Dewi, saya disini". Dan Dewi sendiri dengan tanpa keraguan sedikitpun akan membukakan pintu sambil berkata: "Masuklah, sayangkan". Dan kamu kemudian akan dapat mengatakan: "Apakah saya sudah cukup memberikan sesajian untuk membuktikan rasa cintaku kepadamu?". "Cukup, cukup, cukup", demikianlah yang akan menjadi jawabannya.<sup>189</sup>

## V. SENI UNTUK MENDUKUNG REVOLUSI

### PEPERANGAN DAN REVOLUSI

---

<sup>189</sup> Soedjojono, "Kesenian Muloekis di Indonesia, sekarang dan Jang Akan Datang", *Keboedajaan dan Masjarakat*, 6 Oktober 1939, diterbitkan sekali lagi dalam *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, Penerbit Indonesia Sekarang, Jogjakarta 1946. Terjemahan H. Spanjaard. Kata-kata yang dicetak miring adalah asli yang ditulis dalam bahasa Belanda.

Dalam periode antara tahun 1942 sampai dengan tahun 1950 mulai muncul sebuah periode baru dalam seni lukis Indonesia. Para pelukis Indonesia memperoleh kesempatan untuk mengembangkan bakatnya dalam skala yang lebih besar lagi. Selama masa pendudukan Jepang (1942-1945) seni lukis didorong dan disemangati untuk menjadi kader dalam Peperangan Asia Raya. Jepang menyediakan atelier-atelier dan bahan-bahan melukis kepada orang-orang Indonesia dan karya-karya yang mereka hasilkan dipamerkan di depan umum secara terbuka. Dengan cara ini seni lukis Indonesia mengalami perkembangan yang cepat dibandingkan dengan awal masa kolonial yang banyak keraguan sehingga karya-karya para pelukis Indonesia pada waktu itu jarang sekali dapat dilihat. Kebijakan Jepang ini yang dimaksudkan untuk tujuan propagandanya oleh kebanyakan pelukis Indonesia dipergunakan untuk tujuan nasionalistisnya sendiri.

Sesudah kapitulasi Jepang (15 Agustus 1945) bangsa Indonesia melanjutkan perjuangan nasionalistisnya, dengan memperoleh dukungan dari banyak seniman melalui pamflet-pamflet, tulisan-tulisan yang ditempelkan, lukisan-lukisan besar yang dibuat oleh mereka. "Dokumenter perjuangan" mereka berulang kali dipertontonkan di depan publik secara terbuka dan semua orang bebas untuk mengunjunginya. Kota Yogyakarta pada periode ini (tahun 1946-tahun 1950) berfungsi sebagai pusat revolusi. Disana muncul bentuk-bentuk baru seni yang mengabdikan diri dan realistik. Seni patung, akan tetapi juga teater, kesusastraan dan film mengambil bagian dalam perjuangan gerilya menghadapi kekuasaan kolonial. Seni revolusi ini muncul di sanggar-sanggar atau atelier-atelier yang menjadi tempat tinggal dan tempat kerja para seniman dari berbagai disiplin. Para pelukis saling berperan sebagai dosen diantara mereka dan untuk sebagian besar mereka belajar secara otodidak. Mereka bekerja secara bersatu, dengan digerakkan oleh ideal-ideal nasionalistis mereka, dalam sebuah gaya yang realistik, impresionistis atau ekspresionistis. Selama periode yang penuh gejolak dari tahun 1942 sampai dengan tahun 1950 hanya tersedia sedikit waktu untuk melakukan refleksi

terhadap problematik identitas Indonesia. Banyak pelukis yang secara aktif terlibat dengan perjuangan untuk mewujudkan kemerdekaan. Baru sesudah dilakukannya penyerahan kedaulatan secara resmi dari Belanda kepada Indonesia (bulan Desember 1949) para seniman dapat melakukan perenungan terhadap posisi artistik dan kemasyarakatan mereka.

Pada tahun 1950 dilanjutkan lagi debat kebudayaan yang sudah dimulai pada masa sebelum peperangan. Pelukis Sudjojono dan pelukis Trisno Sumardjo terlibat dalam sebuah diskusi mengenai penerapan realisme sebagai gaya yang mendominasi seni Indonesia modern. Terhadap problematik Timur-Barat diberikan isi yang baru. Penekanan diberikan pada teknik-teknik (Barat) yang sudah diperoleh dengan susah payah untuk dapat memberikan bentuk kepada realisme yang mendukung pengabdian (Sudjojono). Akan tetapi kebebasan individual dan ekspresi tidak boleh menjadi kalah oleh hal itu (Sumardjo).

#### - **Periode pendudukan Jepang, 1942-1945**

Pada bulan Maret tahun 1942 Jepang melakukan penyerbuan ke Hindia Belanda. Mereka akan membebaskan bangsa Indonesia dari rejim kolonial dan memasukkannya kedalam Kerajaan Asia Raya. Sukarno yang ditawan di Sumatra kembali lagi ke Jawa dimana ia oleh kaum nasionalis diambil kembali dengan antusias. Sukarno bersama-sama dengan para pemimpin nasionalistis lainnya mencoba mengembangkan sebuah strategi yang pertama-tama harus menguntungkan nasionalisme Indonesia. Oleh karena orang-orang Belanda dimasukkan kedalam kamp-kamp tawanan oleh Jepang maka orang-orang Indonesia untuk pertama kalinya diangkat pada posisi yang pada masa kolonial hanya diperuntukkan bagi orang-orang Belanda saja. Pada waktu diketahui bahwa orang-orang Jepang juga membuat batas dengan strategi nasionalistis yang dikembangkan oleh Sukarno dan Hatta maka kaum nasionalis memilih arahnya sendiri dalam keadaan darurat di dalam batas-batas kekuasaan

Jepang.<sup>190</sup> Jepang menginginkan agar para seniman Indonesia bekerja untuk kepentingan Pemikiran Asia Raya. Mereka mempunyai rencana untuk menyelenggarakan sebuah pameran yang diberi judul “Kemenangan peperangan Asia Raya” Para pelukis Indonesia bersedia untuk mengambil bagian dalam pameran itu dengan persyaratan bahwa mereka akan tetap mempertahankan kebebasan artistiknya. Sudjojono mengajukan sebuah usulan kepada Sukarno untuk bersama-sama dengan kaum nasionalis mengadakan sebuah pameran tandingan sebelum Jepang benar-benar menyelenggarakan pamerannya itu. Pameran ini diselenggarakan di pasar Rakutenci (Jakarta) dan ramai dikunjungi oleh kaum nasionalis Indonesia (bulan September tahun 1942). Sebagian dari lukisan-lukisan yang dipamerkan pada pameran itu sebelumnya pernah dipertontonkan di Lingkungan Seni Batavia. Pameran yang direncanakan oleh pihak Jepang akhirnya baru dapat terlaksana dalam waktu tiga bulan kemudian yaitu pada tanggal 8 Desember tahun 1942. Sudjojono menuliskan kritiknya terhadap pameran ini <sup>191</sup>, dimana ternyata para pelukis Indonesia tetap mengikuti jalannya sendiri dibandingkan dengan mengikuti keinginan yang dipropagandakan oleh Jepang. Para pelukis yang turut serta di dalam pameran antara lain ialah Agus Djaja, Affandi, Henk Ngantung, Emiria Sunassa dan Kartono Yudhokusumo yang berhasil memenangkan hadiah utama. Gaya yang mereka pergunakan dalam karya-karyanya ialah realistik, impresionistik dan ekspresionistik. Agus Djaja masih tetap mempertahankan inspirasinya dengan berbagai tema yang berasal dari mitologi Budhistis dan Hinduistik dimana figur manusia dilukis

---

<sup>190</sup> Dahm, B., *Soekarno en de strijd on Indonesie's onafhankelijkheid*, Meppel, 1964. Jong, L., de, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, 11a, separuh bagian pertama Nederlands-Indie I, Bab 6 dan 7, Leiden, 1984. Yuliman S. *Genese de la peinture Indonessienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981. Holt, C., *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Cornell University Press, 1967.

<sup>191</sup> Sudjojono, S, “Steleng gambar 8 Desember” dalam SLKS, Jogjakarta, 1946, hlm. 61-68.

dengan menggunakan garis-garis kontur yang tebal dan hitam. Pada karya ekspresionistis Affandi yang berperan utama ialah mengenai kehidupan sehari-hari, para wanita di pasar dan penduduk kampung-kampung. Henk Ngantung memamerkan torso seorang pemanah dimana detil-detil anatominya dibuat secara akademis. Pemandangan-pemandangan alam karya Emiria Sunassa dan Kartono Yudhokusumo mempunyai karakter yang lebih naïf dan dekoratif. Kontras dengan kata-kata yang hidup dan menggerakkan semangat yang ditujukan kepada para pelukis ini maka terhadap karya Mooi-Indie dari Basuki Abdullah yang juga ikut berperan dalam pameran memperoleh kritikan tajam dari Sudjojono.

Pada bulan Maret tahun 1943 didirikan sebuah pusat kaum nasionalistis Indonesia bernama Putera (Pusat Tenaga Rakjat) oleh Sukarno, Hatta, Ki Hadjar Dewantoro dan Kyai Haji Mas Mansur. Bagian kebudayaan dipimpin oleh penulis Suwandi (direktur) dan pelukis Sudjojono (direktur sementara). Sejalan dengan upaya Jepang untuk menghilangkan semua pengaruh Barat di bidang kultural maka Putera menentang liberalisme, individualisme dan kapitalisme. Satu bulan kemudian, pada bulan April tahun 1943 bala tentara Jepang mendirikan sebuah Pusat Kebudayaan yang diberi nama Keimin Bunka Shidosho. Organisasi ini mempunyai tujuan untuk melakukan “perbaikan” kebudayaan Indonesia dengan jalan melakukan konservasi seni Indonesia klasik dan tradisional. Selain itu kepada para pelukis Indonesia didorong untuk mengikuti pelajaran-pelajaran melukis dan mengambil bagian dalam pameran-pameran. Pusat Kebudayaan Jepang mempunyai berbagai bagian yang diikuti oleh orang-orang Indonesia: kesusastraan, seni patung, music dan teater. Sebagai kepala bagian seni patung ialah Agus Djaja dan sebagai asisten-asistennya ialah Basuki Resobowo dan Emiria Sunassa.<sup>192</sup> Pusat

---

<sup>192</sup> Yuliman S. *Genese de la peinture Indonessienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981, hlm. 112-121. Percakapan dengan Resobowo pada tanggal 8-6-1994, Amsterdam. Resobowo menceritakan kepada saya bahwa kaum nasion alis Indonesia senang menggunakan cat gratis yang disediakan oleh Pusat Kebudayaan Jepang.

kebudayaan Jepang mengorganisir pelajaran-pelajaran melukis yang dipimpin oleh Basuki Abdullah dan Subanto Suriosubandrio. Juga di organisasi nasionalistis Indonesia Putera diselenggarakan kursus-kursus melukis yang diberikan oleh pelukis-pelukis Sudjojono dan Affandi.

Pada bulan Maret tahun 1944 Putera dibubarkan oleh Jepang oleh karena organisasi nasionalistis ini dianggap akan merugikan kebijaksanaan yang ditetapkan oleh Jepang. Sebagai gantinya didirikan Jawa Hokokai (Perkumpulan Penduduk Jawa yang berbakti) yang juga memasukkan Keimin Bunka Shidosho (Pusat Kebudayaan Jepang) menjadi satu. Sudjojono sebelum bulan Maret tahun 1944 sudah meninggalkan Putera oleh karena berselisih dengan Sukarno mengenai diijinkan atau tidaknya karya-karya Basuki Abdullah untuk diikutkan dalam pameran. Ia selanjutnya bekerja di Pusat Kebudayaan Jepang sebagai wakil direktur dan kemudian di sebuah perkumpulan yang baru didirikan bernama Jawa Hokokai. Kursus-kursus pelajaran melukis yang diselenggarakan oleh Putera dan Keimin Bunka Shidosho pada periode antara tahun 1943 dan tahun 1945 berpengaruh besar terhadap perkembangan seni lukis Indonesia. Beberapa orang pelukis memperoleh kesempatan untuk mengembangkan gaya mereka sendiri, seperti misalnya Kartono Yudhokusumo dan Emiria Sunassa. Pelukis-pelukis lainnya yang memperoleh kursus pelajaran melukisnya yang pertama pada periode ini ialah Baharudin, Mochtar Apin, Zaini, Harijadi, Hendra Gunawan, Kusnadi, Trubus.

Para pelukis Indonesia dapat menggunakan berbagai fasilitas yang disediakan oleh orang-orang Jepang yang mana berbagai fasilitas ini pada masa kekuasaan kolonial Belanda tidak pernah ada. Pihak Jepang menyediakan berbagai keperluan para pelukis Indonesia seperti misalnya bahan-bahan keperluan melukis dan ruang-ruang atelier. Selain itu mereka juga memberikan kesempatan untuk mengikuti pameran-pameran dan publikasi. Baik para pelukis Jepang maupun pelukis Indonesia yang mengambil bagian dalam pameran-pameran menunjukkan lebih banyak interest terhadap sisi artistik seni

lukis dibandingkan dengan untuk propaganda politik. Satu lukisan Affandi ditolak untuk diikuti pada sebuah pameran yang diselenggarakan oleh Jawa Hokokai yang bertemakan Romusha (pekerja paksa). Affandi melukis rangka secara sangat tipis pada gambaran yang ingin disampaikan oleh Jepang mengenai seorang romusha yaitu seorang pekerja pahlawan yang berjasa kepada pemikiran Asia Raya. Akan tetapi secara umum Jepang tidak mengajukan persyaratan yang ketat dalam bubungannya dengan isi dan gaya. Hal ini terbukti dari tema-tema yang dipilih oleh para pelukis yaitu potret-potret, wajah-wajah kota dan pemandangan alam yang kesemuanya itu merupakan tema-tema yang tidak berubah dari periode sebelum pendudukan Jepang. Penyelenggaraan pameran ramai dikunjungi oleh banyak orang dan dikritik oleh pers Indonesia. Oleh karena bahasa Belanda sebagai bahasa pengantar dilarang dipergunakan lagi oleh Jepang maka kemudian kritikan-kritikan tersebut dituliskan dalam bahasa Indonesia. Dengan cara ini maka kritikan-kritikan itu dapat menjangkau publi yang lebih luas lagi dibandingkan dengan pada periode sebelumnya.<sup>193</sup>

Dibandingkan dengan situasi sesaat sebelum peperangan maka posisi para pelukis Indonesia mengalami perubahan kearah positif. Kontradiksi antara para pelukis Mooi-Indie dengan para pelukis nasionalis menjadi kabur. Para pelukis dari kedua aliran ini sekarang berada dalam posisi yang memikul tanggung jawab di dalam lembaga-lembaga budaya nasionalistis atau lembaga-lembaga budaya Jepang (Sudjojono, Basuki Abdullah, Agus Djaja). Meskipun Jepang maupun Indonesia mengedepankan politik budaya yang anti Barat, namun seni lukis tetap setia pada gaya-gaya dan subyek-subyek lukisan dari masa sebelum peperangan. Dalam hal ini perubahan yang terjadi ialah pada pendirian beberapa orang seniman yang mengedepankan seni untuk gerakan sosial.

---

<sup>193</sup> Kusnadi, "The Era of Japanese Occupation and Early Republic, *Streams of Indonesian Art*, Hadisudjadmo, S. (ed.) KIAS, Jakarta, 1991, hlm. 82-89.

## - **Seni untuk mendukung Revolusi (1945-1950)**

Pada tanggal 17 Agustus tahun 1945, tepat dua hari sesudah kapitulasi Jepang (15 Agustus tahun 1945) proklamasi kemerdekaan Indonesia diproklamlirkan oleh Sukarno dan Hatta. Badan Keamanan Rakyat (BKR) dan kelompok Pemuda pejuang memulai perlawanan mereka. Pemerintah kolonial, NICA (*Netherlands Indie Civil Administration*) dibentuk kembali dengan bantuan pihak Aliansi (AFNEI=*Allied Forces of Netherlands East Indies*) dan KNIL (*Koninklijk Nederlands-Indisch Leger*). Sesudah itu menyusul sebuah periode perlawanan antara penguasa kolonial dengan kaum republiken Indonesia.

Para pelukis yang semuanya berasal dari kubu kaum republiken melanjutkan perjuangannya untuk meraih kebebasan. Mereka turun ke jalan-jalan dengan dikawal oleh anggota-anggota tentara Indonesia yang bersenjata untuk menyebarkan pamflet-pamflet dan berbagai selebaran lainnya dengan cara menempelkannya di tembok-tembok, mobil-mobil dan gerbong-gerbong kereta. Pada awal tahun 1946 Sukarno memindahkan pemerintahan kaum republiken dari Jakarta ke Yogyakarta dan melanjutkan perlawanannya dari kota itu. Banyak seniman (pelukis dan penulis) yang mengikutinya. Sebagian dari mereka memutuskan untuk tinggal di Madiun dan dipelopori oleh pelukis Sudjojono dan penulis Trisno Sumardjo, Sunindyo dan Suradji kemudian mereka mendirikan sebuah perkumpulan seniman yang diberi nama SIM (Seniman Indonesia Muda). Pada tahun 1947 pemimpin SIM pindah ke Solo sedangkan anggota-anggota lainnya tetap tinggal di Madiun. Di Yogyakarta terdapat satu bagian SIM yang dipimpin oleh Rusli. Pelukis ini pada tahun 1932 sampai dengan tahun 1938 menempuh pendidikan berfahaman nasionalistis Tagore di pusat seni Shantiniketan di India. Sebagai seorang tenaga pengajar di sekolah Taman Siswa di Yogyakarta ia berupaya untuk mewujudkan ideal-ideal yang sama yaitu sebuah seni Indonesia berorientasi kepada kreativitas dan budaya sendiri. Di Solo, SIM menyatukan kembali para anggota lama Persagi yaitu Surono, Sudibio, Basuki Resobowo, Affandi, Sumitro dan Suromo. Akan tetapi juga para pelukis muda yang selama masa kekuasaan

bala tentara Jepang memperoleh kesempatan untuk mengembangkan seni lukis mereka juga diberi tempat di dalam SIM. Mereka itu ialah Kartono Yudhokusumo, Harijadi, Hendra Gunawan, Trubus, Zaini, Oesman Effendi, Nasjah Djamin dan Srihadi Sudarsono. Dibawah kepemimpinan Sudjojono, SIM mengembangkan “dokumentasi perjuangan” dalam bentuk selebaran-selebaran dan lukisan-lukisan. Sejak pertengahan tahun 1946 SIM memperoleh dukungan bantuan dari pemerintah Republik melalui Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, Kementerian Penerangan, Sekretariat Negara Kepemudaan, dan Kementerian Pertahanan. Pada bulan Juli tahun 1946 Sukarno meminta kepada pelukis Agus Djaja untuk melakukan proyek pengumpulan lukisan-lukisan yang nantinya akan disimpan di museum. Selama bulan-bulan pertama tahun 1947 sebanyak duapuluh lima pelukis SIM sudah berhasil membuat sebanyak enampuluh lima lukisan-lukisan dokumenter yang masing-masing berukuran 2 x 3 meter. Lukisan-lukisan dokumenter ini pada bulan Mei dan Juli tahun 1947 dipamerkan di Yogyakarta dengan biaya yang ditanggung oleh Sekretariat Negara Kepemudaan. Menurut berbagai berita di surat-surat kabar pameran ini setiap harinya dikunjungi oleh lima ratus pengunjung. Sukarno meminta agar Sekretariat memilih dan menyeleksi lukisan-lukisan yang dipamerkan tersebut untuk dijadikan sebuah koleksi di masa depannya.

Sementara itu perlawanan terhadap penguasa kolonial menjadi semakin bertambah sengit pada saat Belanda melancarkan “Aksi Polisionil”-nya atau aksi militernya yang kedua kalinya. Aksi polisionil yang pertama dilakukan pada bulan Juli – Agustus tahun 1947. Pada tahun yang sama SIM pindah dari Solo ke Yogyakarta. Sudjojono diangkat sebagai kepala seksi kebudayaan Sekretariat Negara Kepemudaan (1948). Basuki Resobowo menggantikannya sebagai pimpinan SIM. Dari bulan Desember tahun 1948 sampai dengan bulan Januari tahun 1949 Belanda melakukan Aksi Polisionilnya yang kedua dimana Yogyakarta berhasil didudukinya. Sukarno kembali ditahan oleh Belanda dan diasingkan ke Sumatra. Selama berlangsungnya Aksi Polisionil kedua ini

Sudjojono tinggal di sebuah desa di Prambanan yang terletak di dekat Yogyakarta. Di tempat ini ia melakukan aktivitas melukis dan membuat patung-patung. Seperti halnya yang dilakukan oleh para seniman lainnya maka Sudjojono bersama dengan murid-muridnya juga membentuk kelompok gerilya yang banyak melakukan aksi-aksinya diantara jalan Solo – Yogya yang berada di kaki gunung Merapi. Berbagai pengalaman di dalam melakukan perlawanan gerilya selama bertahun-tahun menjadi sebuah tema yang penting, seperti yang dapat dilihat dari lukisan *Seko* yang pada saat sekarang ini tergantung di museum Balai Seni Rupa Jakarta.<sup>194</sup> Lukisan ini <sup>195</sup>didominasi oleh seorang laki-laki yang kakinya telanjang tanpa memakai alas kaki, sebuah senapan di tangan kanannya, pandangan matanya menatap ke kejauhan: Seko adalah seorang pengintai yang dikirim ke tempat yang tinggi untuk mengamati daerah di kejauhan (gambar 37). Ia digambar di tengah-tengah lingkungan yang tidak terurus dan porak poranda, banyak puing-puing bangunan, pohon-pohon yang tumbang dan hangus bekas terbakar, di atas langit terlihat cuaca sangat mendung dan gelap. Pada salah satu puing bangunan terlihat dua orang teman seperjuangannya yang sedang menyalakan rokok. Tanah yang diberi warna merah, sapuan warna terang yang menyolok dan penuturan kembali tangan, kaki dan pakaian memperkuat atmosfir lukisan yang bersifat informatif ini.

Dengan terjadinya perlawanan bersenjata yang riuh rendah dan bergejolak selama periode tahun 1945 sampai dengan tahun 1950 hanya terdapat sedikit lukisan yang mempunyai sifat dan karakter halus. Para pelukis menggambarkan kembali aktualitas dengan mengusung tema-tema sebagai berikut: orang-orang yang melarikan diri dari aksi-aksi militer, pejuang-pejuang gerilya yang sedang menyiapkan perlawanan atau sedang bertempur, dan potret-potret diri yang

---

<sup>194</sup> *Museum Balai Seni Rupa*, Taman Fatahillah, Jakarta. Disebutkan d dalam *Katalog Balai Seni Rupa Jakarta*, Jakarta, 1979, hlm.38.

<sup>195</sup> Sudjojono, *Seko (Perintis Guerilla)*, cat minyak di atas kain berukuran 173,5 x 194 cm. Koleksi Sukarno I, no. 24.

mengesankan.<sup>196</sup> Obyek-obyek yang sama selama beberapa tahun kemudian diulang oleh beberapa pelukis yang mana hal ini membuktikan bahwa mereka mempunyai kesan mendalam mengenai perjuangan yang dirinya sendiri juga ikut terlibat secara aktif.<sup>197</sup> Sebuah contoh mengenai hal ini ialah lukisan Sudjojono berjudul *Pengungsi* (1947) yang di dalamnya digambarkan sejumlah orang yang tampak sangat letih dan capai sedang meninggalkan tempat tinggalnya (gambar 38).<sup>198</sup> Dua orang wanita berjalan beriringan sambil terhuyung-huyung, satu orang wanita menggendong anak perempuan kecil dengan kain selendangnya dan wanita lainnya memanggul sebuah bungkusan besar barang bawaan di atas punggungnya. Seorang laki-laki yang berjalan di belakangnya tampak memanggul koper dibahunya sementara tangan yang satunya menggandeng seorang anak laki-laki. Pada lukisan “Persiapan guerilla” yang dibuat oleh pelukis Dullah (1919-1996) tampak sekelompok kecil laki-laki yang sudah bersiap-siap untuk melakukan perlawanan. Selongsong-selongsong peluru senapan dihitung, segelas kecil air dituangkan dari sebuah kendi dan seorang laki-laki tengah melihat ke arah jam tangannya (gambar 39).<sup>199</sup> Pakaian yang penuh tambalan dan kaki-kaki telanjang membentuk sebuah kontras yang kuat dengan perlengkapan militer yang dikenakan oleh para tentara Belanda yang terdapat pada lukisan Dullah lainnya yang berjudul “Praktek Tentara Pendudukan Asing”. Empat orang tentara Belanda sedang mengancam dua orang wanita Indonesia yang membawa seorang anak dengan menggunakan senjatanya. Seorang tentara tampak

---

<sup>196</sup> Lihat gambar-gambar dalam *Koleksi Sukarno*, Tokyo, 1964. *Koleksi Adam Malik*, Jakarta, 1979, *Streams of Indonesia Art*, Jakarta, 1991.

<sup>197</sup> Terutama pelukis-pelukis Dullah di Solo, Hendra dan Tatang Ganar di Bandung sesudah tahun 1950 juga banyak menghasilkan karya-karyanya yang bertemakan revolusi.

<sup>198</sup> Sudjojono, *Pengungsi*, lukisan cat minyak berukuran 104 x 144 cm., 1947, Koleksi Sukarno III, no. 10.

<sup>199</sup> Dullah, *Persiapan Guerilla*, Cat minyak di kain, berukuran 178x 179 cm, Koleksi Sukarno I, no. 32.

sedang menarik rambut seorang wanita dan sementara itu seorang tentara lainnya menodongkan senjata laras panjangnya kearah dada wanita itu. Wanita lainnya terluka tergeletak di tanah di depan anaknya (gambar 40).<sup>200</sup> Kebanyakan karya yang dihasilkan pada masa ini digambar dengan menggunakan cat minyak di tempat yang dibuat sendiri dengan bahan material minimal. Pada karya Affandi (1907-1990) yang gelap berjudul “Laskar Rakyat mengatur siasat” terlihat beberapa figur sedang membungkukkan badan untuk mengamati-amati sebuah peta. Sapuan cat minyak digunakan untuk menggambar dalam waktu cepat dengan beberapa goresan dan garis-garis (gambar 41).<sup>201</sup> Keikutsertaan secara aktif dalam perjuangan tampak dalam lukisan “Pengungsi” karya Henk Ngantung (1921). Para wanita dan anak-anak bergegas-gegas meninggalkan desa mereka. Harta milik mereka satu-satunya ialah anak-anak kecil mereka yang digendong dengan menggunakan kain selendang.<sup>202</sup> Pelukis Hendra menaruh perhatian terutama terhadap rasa persaudaraan yang tumbuh diantara para gerilyawan. Para laki-laki saling berangkulan, merokok secara bersama-sama bergantian dan menyanyikan lagu-lagu revolusi.<sup>203</sup> Karya-karya ini memperlihatkan dengan jelas komitmen dari para pelukis yang berasal dari seluruh Indonesia pada saat mereka berada di Yogyakarta untuk mendukung revolusi.

---

<sup>200</sup> Dullah, *Praktek Tentara Pendudukan Asing*, Cat minyak di kain, berukuran 137x199 Cm., Koleksi Sukarno II, no. 19.

<sup>201</sup> Affandi, *Laskar Rakjat mengatur siasat*, 1946, Cat minyak di kain, berukuran 130x 152 cm, Koleksi Sukarno I, no. 22.

<sup>202</sup> Henk Ngantung, *Pengungsi*, Cat minyak di kain, berukuran 95x119Cm. Koleksi Sukarno I, no.29.

<sup>203</sup> Hendra, *Pejuang-Pejuang I*, cat minyak di kain, berukuran 48x60 Cm. *Pejuang-Pejuang II*, cat minyak di atas kain, berukuran 135x193 Cm. *Pejuang-Pejuang III*, cat minyak di kain, berukuran 135x 300 Cm. Dilukis dalam *Paintings from the collection of Adam Malik*, Liem Tjoe Ing, Jakarta, 1979, hlm.38,39,40.

## SANGGAR-SANGGAR, SUMBER PERTUKARAN BUDAYA

Disamping SIM juga terdapat beberapa organisasi lainnya, seperti misalnya Pusat Tenaga Pelukis Indonesia yang didirikan pada tahun 1945 oleh Djajengasmoro yang merupakan seorang tenaga pengajar di sekolah Taman Siswa dan Seni Rupa Masyarakat dibawah pimpinan Affandi dan Hendra (tahun 1946). Kedua organisasi ini pada tahun 1948 dilebur ke dalam SIM di Yogyakarta. Pada tahun 1947 Affandi dan Hendra keluar dari SIM dan mendirikan sebuah kelompok baru yang diberi nama Pelukis Rakyat. Para pelukis lainnya yang bergabung dengan kelompok ini antara lain ialah Kusnadi, Sudarso, Bagong Kussudjardjo dan Alibasjah. Kelompok-kelompok atau sanggar-sanggar (tempat kerja atau ateliers) ini hidup secara kolektif dalam hal biaya dan tempat tinggal berdasarkan pada sistem tradisional asrama. Sanggar mempunyai penghasilan bersama yang dibagi kepada para anggotanya. Para seniman tinggal di kampung bersama-sama dengan penduduk lainnya.

Pada saat terjadi kelangkaan bahan-bahan yang diperlukan untuk melukis maka orang akan menggunakan berbagai barang yang sudah ada di sekitarnya misalnya karung goni, karton, kertas dan lain sebagainya.<sup>204</sup> Kritikus seni Kusnadi (1921-1997) menjelaskan mengenai papan lukis yang gelap pada mayoritas lukisan-lukisan yang berasal dari periode ini disebabkan oleh karena kelangkaan cat. Warna-warna yang menyolok dan tegas (harganya paling mahal) digunakan secara tipis-tipis. Lukisan-lukisan dipamerkan pada tempat yang terbuka dan semua orang diperbolehkan untuk datang melihatnya. Seni lukis sepenuhnya dipergunakan sebagai alat propaganda revolusioner seperti halnya

---

<sup>204</sup> Kusnadi, "The revolutionary years", *Streams of Indonesian Art*. Jakarta, 1991, hlm. 92-101. Lihat halaman 95 tentang kekurangan cat. Orang membagi-bagi satu tube cat kedalam sebanyak-banyaknya tempat cat sehingga lapisan catnya menjadi tipis. Dengan ini maka pada periode ini tidak terdapat pewarnaan yang tebal pada lukisan-lukisan.

drama sandiwara yang pada waktu itu menjadi sangat populer.<sup>205</sup> Penduduk Yogyakarta dan daerah-daerah sekitarnya melalui majalah-majalah dan pamflet-pamflet selalu menaruh perhatian yang besar dengan mengikuti perkembangan secara aktual dan turut mengambil bagian dengan mengobarkan semangat gerilya.<sup>206</sup>

Pada majalah SIM (Seniman Indonesia Muda) yang diterbitkan pada tahun 1947 sampai dengan tahun 1949 dimuat banyak laporan mengenai berbagai aktivitas yang dilakukan. Pada majalah yang terbit dua bulan sekali ini terdapat syair-syair puisi, cerita-cerita pendek, artikel mengenai musik, olah raga dan artikel-artikel mengenai seni rupa. Meskipun sebagian dari artikel-artikel ini menyuarakan seni yang diabdikan untuk sosialis akan tetapi tidak pernah ditetapkan aturan-aturan artistik untuk seni seperti ini. Dalam sebuah artikel yang ditulis oleh Sumardjo mengenai “ideologi” SIM yang menetapkan bahwa para pelukis muda Indonesia harus memperoleh pengetahuan pada “sekolah kehidupan”, “*growing towards individual expression in complete artistic freedom*”. Banyak penekanan diberikan terhadap pemutusan moral lama dan adat

---

<sup>205</sup> Lihat untuk perkembangan di bidang teater, kesusastraan dan film dalam Soemargono, F., *Le groupe de Yogya 1945-1960*, Cahier d’Archipel 9, 1979. Antara tahun 1945 sampai dengan tahun 1949 terdapat delapan belas kelompok teater di Yogyakarta. Para sutradara yang paling terkenal ialah Sri Murtono, Djajakusuma dan Usmar Ismail. Pada tahun 1949 kedelapan belas kelompok ini semuanya digabungkan menjadi satu kelompok besar yang disebut Front Seniman dibawah pimpinan Sri Murtono dan Djajengasmoro. Orang-orang lain yang juga masuk ke dalam kelompok ini ialah para penulis Bakri Siregar dan Suradji serta para pelukis Hendra dan Kusnadi.

<sup>206</sup> Syair-syair dan cerita-cerita pendek dimuat dalam majalah-majalah *Arena* dan *Patriot* yang diterbitkan oleh Kementrian Pertahanan. Surat kabar *Kedaulatan Rakyat* (berdiri tanggal 27 September 1945) sejak tahun 1948 mempunyai halaman tambahan rubrik kebudayaan Minggu Pagi. Organisasi seniman SIM mempunyai majalah sendiri bernama *Seniman* dengan redaksi para penulis, pelukis dan wartawan.

kebiasaan tradisional.<sup>207</sup> Pada *Seniman* misalnya juga diberikan perhatian terhadap kontroversi di seputar sebuah lukisan telanjang karya Basuki Resobowo. Lukisan ini sudah dua kali disingkirkan dari pameran oleh karena dikhawatirkan akan menimbulkan perasaan muak para pengunjung.<sup>208</sup> Karya-karya dari para anggota SIM yang dicetak di dalam majalah meliputi berbagai lukisan potret-potret, wajah-wajah kota, persiapan sebuah perlawanan dan laporan rapat-rapat.<sup>209</sup>

Suasana saling pertemanan yang akrab tampak di dalam potret kelompok Sudjojono (1947) dimana sejumlah pelukis terkenal dan para penulis turut tampil dalam *Kawan-kawan Repoloesi* (gambar 42).<sup>210</sup> Di bagian atas lukisan terdapat kalimat yang ditulis oleh Sudjojono: “Waktu (...) membawa kami ke satu rumah, ke satu tempat, ke satu langit, ke satu revolusi, dan itu adalah revolusi Indonesia”. Salah seorang seniman yang terdapat di dalam lukisan ialah pelukis Basuki Resobowo (1916), yang di dalam otobiografinya banyak menceritakan mengenai kehidupan di sanggar-sanggar. Resobowo di dalam biografinya mengambil beberapa catatan yang berasal dari periode revolusi.

Di bidang seni lukis, saya sebagai seorang pelukis dapat bercerita banyak mengenai hal itu, menarik untuk melukis tema-tema kehidupan massa (rakyat) berdasarkan kebebasan individual.

---

<sup>207</sup> Sumardjo, T., “Art, Spirit and the People”, *Seniman*, no.5, hlm. 159-161. Sebagian besar artikel ditulis dalam bahasa Indonesia dan beberapa artikel ditulis dalam bahasa Inggris.

<sup>208</sup> Lihat *Seniman*, no. 1, Solo, 1947, hlm. 13-17.

<sup>209</sup> Sketsa-sketsa-nya hanya sedikit yang masih disimpan. Pengecualian dalam hal ini yang dibentuk oleh sejumlah sketsa seniman Bandung Sudjana Kerton yang dimiliki oleh istrinya, Louise Kerton di Bandung. Mengenai hal ini lebih lanjut dapat dilihat dalam skripsi M. Firdaus, *Tema sehari-hari pada karya-karya Sudjana Kerton*, Akademi Seni Rupa, ITB Bandung, 1991.

<sup>210</sup> Sudjojono, *Kameraden van de Revolutie (Kawan-kawan Repoloesi)* cat minyak di atas kain kanvas berukuran 95 x 149 cm., Koleksi Sukarno I, no.23(yang dilukis antara lain Basuki Resobowo, Trisno Sumardjo, Ramli, Kartono Yudhokusumo, Sudibio).

Contohnya kehidupan informal di pasar, tempat dimana orang-orang berusaha untuk mencari uang. Para wanita yang mengangkat barang-barang berat, para ibu yang menjual pecel dengan menggunakan sebuah keranjang, Pak Suto yang menyapu jalanan. Pak Kromo dengan gerobak lembunya, para gadis kecil yang harus menjaga dan mengawasi adik-adiknya. Akan tetapi juga tempat kelahirannya, kampung di desa, rumah-rumah sederhana mereka. Penuturan kembali berbagai kebutuhan hidup yang bersifat elementer dan kemiskinan material, dengan kata lain untuk menyingkirkan semua dekadensi di kalangan penduduk dan untuk memajukan sebuah seni yang berisi nilai-nilai kejiwaan, dan yang memperkaya sebuah seni untuk-massa di kalangan penduduk yang lebih luas lagi. Aliran seni yang disebut “seni untuk rakyat” ini muncul dari pemikiran yang bersifat Marxistis. Berbagai tema lukisan terdiri dari berbagai benda dan manusia yang dikenal oleh rakyat.<sup>211</sup>

Sebuah contoh dari sebuah lukisan dimana rakyat mempunyai peran yang penting ialah lukisan *Jalan Malioboro* (gambar 43) karya Harijadi (1921).<sup>212</sup> Di Jalan Malioboro yang merupakan jalan utama di Yogyakarta berlangsung sebuah kehidupan sosial, terutama pada waktu sore dan malam hari. Jalan yang ramai pada sepanjang siang hari berubah menjadi surganya pejalan kaki di malam hari. Dimana-mana terdapat penjual makanan dan minuman, banyak orang bermain music, menyanyi dan berdiskusi. Pada lukisan tampak sejumlah figur sedang berlalu lalang, seorang laki-laki yang memakai celana pendek, seorang pejuang gerilya, dan seorang ibu yang berpakaian kain sarung dan kebaya sedang menjinjing tas tangan kecil. Ia tampak berpakaian rapi, demikian juga dengan anak perempuannya yang berjalan disampingnya. Penampilan mereka yang penuh warna menyolok tampak sangat kontras dengan tiga figut yang sedang duduk, seorang laki-laki, seorang wanita dan seorang anak-anak yang semuanya berpakaian compaqng camping, kaki-kaki mereka yang luka mengeluarkan cairan nanah. Pada latar belakangnya, di

---

<sup>211</sup> Resobowo,B., *Bercermin di muka kaca, seniman, seni dan masyarakat*, Amsterdam, 1988, hlm. 11. Terjemahan H. Spanjaard.

<sup>212</sup> Harijadi, *Biografie II op Malioboro*, cat minyak, 180x200Cm., Koleksi Sukarno III, no. 29.

sudut kanan atas tampak seorang laki-laki berbadan gemuk yang berjalan disamping seorang wanita tuna susila. Dari sela-sela ranting-ranting pohon masih tampak dua orang gadis dan seorang laki-laki yang sedang melayang-layang di udara. Pada sisi sudut kanan bawah pelukis menggambarkan dirinya sendiri dalam sebuah gerakan gelombang air yang memunculkan gambar menyerupai Jalan Malioboro. Pada bagian sisi bawah lukisan terdapat tulisan ebagai berikut:” Untuk menjadi seorang moralis maka orang pertama-tama terlebih dahulu harus menjadi seekor binatang. Dan untuk menjadi seekor binatang maka pertama-tama orang harus menjadi seorang moralis terlebih dahulu. Jadi seorang moralis ialah seekor binatang”. Yang menarik perhatian dalam hal ini ialah penggunaan warnanya yang kontras yaitu dengan warna pakaian kuning muda, biru dan putih maka tampak jelas seperti menerangi situasi kegelapan malam. Jalan Malioboro adalah sebuah tempat pertemuan banyak seniman-seniman.<sup>213</sup> Disana para pelukis, penyair dan penulis saling bertukar ide-ide diantara mereka. Dalam suasana seperti inilah Chairil Anwar menulisnya sebuah ode untuk pelukis Affandi, seorang seniman yang disamping Sudjojono merupakan salah seorang pelukis revolusi yang terpenting.

#### Kepada Pelukis Affandi

Kalau, ku habis-habis kata, tidak lagi  
berani memasuki rumah sendiri, terdiri  
diambang penuh kupak.

adalah karena kesementaraan segala  
jang mentjap benda, lagi pula terasa  
mati kan datang merusak.

---

<sup>213</sup> Soemargono, F., *Le groupe de Yogya, 1945-1960*, Cahier d'Archipel 9, 1979, hlm.185.

Dan tangan 'kan kaku, menulis berhenti,  
ketjemasan derita, ketjemasan mimpi,  
berilah aku tempat dimenara tinggi,  
dimana kau sendiri meninggi.

atas keremaian dunia dan tjedera,  
lagak lahir dan kelantjungan tjipta,  
kau memaling dan memudja,  
dan gelap-tertutup djadi terbuka!

Sang penyair merasa ragu-ragu dengan daya kemampuannya sendiri, yang terlihat pada cahaya keabadian dan ancaman kematian. Ia menginginkan agar Affandi memperoleh sebuah tempat disampingnya, di sebuah menara yang tinggi. Karya Affandi dilukiskan sebagai yang berada jauh di atas kegaduhan yang terjadi di muka bumi dan ciptaan karya seni yang tidak asli. Menurut Anwar, lukisan-lukisannya menyibak kegelapan dengan kekuatan meditatifnya. Pada sebuah gambar sketsa karya Affandi yang dibuat pada periode ini terlihat seorang laki-laki tua yang matanya buta sedang dituntun oleh seorang anak laki-laki. Tubuh keduanya tertutup sobekan kain. (gambar 44). Pada sebuah poster yang dirancang oleh Affandi terdapat gambar seorang pejuang gerilya yang berhasil memutuskan rantai belenggu penindasan kolonial dan kapitalistis. (gambar 45) Pada teksnya berbunyi: "Boeng, Ajo Boeng".

Meskipun di dalam seni puisi dan seni lukis dari para seniman SIM terjadi pergeseran kepada contoh-contoh yang bersifat marxistis akan tetapi di Indonesia sampai dengan tahun 1950 hanya terdapat sedikit pengaruh langsung dalam hal idiom artistik yang berasal dari negara-negara komunis. Seni Indonesia tidak terikat kuat dengan dogma-dogma atau

peraturan-peraturan tertulis lainnya.<sup>214</sup> Dari realisme sosial yang diabdikan oleh Sudjojono (gambar 38) dan Harijadi (gambar 43) dapat menunjukkan bahwa mereka secara tidak langsung (melalui majalah-majalah) mengenal dengan baik karya para seniman yang berorientasi paham marxistis. Para seniman revolusi sebagian besar adalah merupakan seniman otodidak. Diantara mereka yang termasuk kedalam kelompok tua yaitu Sudjojono, Hendra, Affandi, Dullah mempunyai pengaruh yang besar terhadap kelompok muda. Mereka mewariskan pencampuran antara seni Mooi-Indie yang figuratif dan romantic dengan perkembangan seni modern (ekspresionisme dan sosial-realisme). Sinkretisme di dalam seni lukis ini juga terjadi pada pemikiran-pemikiran Sukarno. Pendirian nasionalistis mampu mengatasi berbagai perbedaan pandangan yang kadang-kadang muncul. Sebuah diskusi mengenai seni patung yang dilakukan pada tahun-tahun ini antara Sumardjo dengan Sudjojono memperjelas mengenai bagaimana pemikiran-pemikiran estetis Jawa kadang-kadang mendominasi perselisihan politik.

#### - **Debat seni Indonesia: Sumardjo versus Sudjojono**

Selama periode dari tahun 1942 sampai dengan tahun 1950 seni lukis Indonesia mempunyai fungsi untuk mendukung revolusi. Perbedaan yang kadang-kadang terjadi dalam hal artistik adalah menjadi hal yang kurang penting dibandingkan dengan permasalahan pokok yaitu untuk mewujudkan negara Indonesia. Pada waktu Republik Indonesia diproklamkan oleh Sukarno pada tahun 1945 yang juga diakui oleh pihak Belanda (pada bulan Desember 1949) para seniman Indonesia seharusnya merenungkan kembali mengenai isi kandungan dan bentuk seni mereka. Dua orang seniman terkemuka yaitu

---

<sup>214</sup> Pengaruh Marxistis yang kuat terlihat pada seni patung kelompok *Pelukis Rakyat*, yang antara lain diinspirasi oleh karya Kathe Kollwitz. Akan tetapi disini juga tidak terdapat peraturan-peraturan tertulis yang tetap. Lihat kritik tentang pameran *Seni Patung Pelukis Rakyat* di Yogyakarta 17-12-1947 sampai dengan 7-1-1948, dalam *Seniman* no.1, 1947, hlm. 3-10.

pelukis Trisno Sumardjo (1916-1969) dan pelukis Sudjojono (1913-1986) mengadakan sebuah debat di surat kabar mingguan *Mimbar Indonesia* mengenai masa depan seni patung. Kedua seniman ini sama-sama sudah berperan dalam pendirian perkumpulan SIM (Seniman Indonesia Muda) di Solo (1946). Sesudah dilakukannya penyerahan kedaulatan pada bulan Desember tahun 1949 maka Republik Indonesia memasuki sebuah periode baru yang masih harus mulai dibangun dari bawah. Kebebasan yang dapat direbut dengan penuh kesakitan dan kesulitan sekarang pada prakteknya harus dilakukan pengisian. Kontroversi antara Sumardjo dengan Sudjojono adalah berkaitan dengan pengisian kebebasan ini dibidang artistik. Seperti apakah seharusnya wajah seni Indonesia modern itu?.

Sumardjo di dalam artikel peninjauannya yang diberi judul “Dari Dekadensi ke Daya Kreatif” mengatakan bahwa seni Indonesia berada pada sebuah titik diambang kematian.<sup>215</sup> Idealisme dan persaudaraan dengan revolusi menurut penulis sudah berlalu. Seniman masih terlalu banyak terikat dengan warisan kolonial, mentalitas warga sipil dan kerinduannya untuk mencari uang. Oleh karena itu ia kemudian dengan cepat cenderung untuk melanjutkan seni Mooi-Indie yang lama. Akan tetapi para seniman baru harus dapat memberantas dekadensi kolonial, ia harus dapat menjadi seorang pendeta (pemangku) budaya baru. Pada ideal kesenimanan Sumardjo terikat erat dengan latar belakang ke-Jawa-annya. Seniman modern seharusnya sadar terhadap kekurangannya sendiri dan dengan ini kebenaran serta keindahan akan kembali diperolehnya lagi. Hanya dengan kualitas-kualitas inilah ia akan siap untuk memajukan seni nasional yang dapat dijadikan sebagai contoh baik untuk politisi maupun penduduk. Sumardjo menekankan mengenai pentingnya pendidikan seni untuk memperluas pandangan dari para seniman. Sebuah pelukis tidak harus menjadi takut dengan buku-buku yang tebal sebab budaya

---

<sup>215</sup> Sumardjo, T., “Dari Dekadensi ke Daya Kreatif”, dalam *Mimbar Indonesia*, 17 Agustus 1950. Diterbitkan sekali lagi dalam *Trisno Sumardjo, Pejuang Kesenian Indonesia*. Rampan, K.L., Jakarta, 1985, hlm. 97-112.

Indonesia masih harus diberi isi. Di Indonesia sekarang ini menurut Sumardjo masih belum terdapat sekolah resmi yang mendidik calon pelukis.<sup>216</sup>

Setahun sebelumnya yaitu pada bulan Oktober tahun 1949 Trisno Sumardjo sudah menulis sebuah artikel yang berisi pujian terhadap Sudjojono dengan judul “Sudjojono, bapak seni lukis Indonesia modern”.<sup>217</sup> Pada karya Sudjojono, pancaran batin dan kemanusiaan pembuatnya dapat dilihat dengan jelas. Lukisan-lukisan Sudjojono mencerminkan pendiriannya sebagai seorang nasionalis dan sosialis. Seniman sudah sejak periode kolonial menjauhkan dirinya dari seni Mooi-Indie dan membuka bab baru seni lukis Indonesia modern. Ia melalui lukisan-lukisan dan tulisan-tulisannya memberikan dorongan semangat kepada banyak seniman lainnya untuk terus melukis ataupun menulis mengenai seni lukis. Sebagai seorang pembaharu yang penting ia harus melepaskan dirinya sendiri dari pengaruh lama yaitu yang pertama ialah pengaruh dari para pelukis Barat yang mempunyai kemampuan sedang-sedang saja, yang kedua ialah pengaruh dari seni tradisional Timur (Islamistis, Hinduistis, Jawa) yang seringkali dibatasi dengan penggambaran simbolis dalam bentuk hiasan yang sangat kuat. Dengan perjuangan untuk kebebasan maka budaya biasanya menjadi berada dalam tekanan dan dibatasi pada sekelompok kecil seniman dan filsuf. Sudjojono melihat hal itu sebagai menjadi tugasnya untuk menyebarkan budaya Indonesia baru di kalangan penduduk. Ia mendirikan sekolah-sekolah pelukis (sanggar-sanggar di Jakarta, Madiun, Solo) dimana aspek kepribadian dan kesungguhan para siswanya menjadi satu hal yang dikedepankan, berdasarkan sebuah keyakinan bahwa

---

<sup>216</sup> Sementara itu pada tahun 1941 di Bandung sudah didirikan sebuah akademi oleh Belanda, sebagai salah satu bagian dari *Technische Hoogeschool*. Hal ini ternyata tidak diketahui oleh Sumardjo oleh karena kemungkinan disebabkan oleh sarana komunikasi yang buruk pada waktu itu. Bisa juga oleh karena inisiatif ini menjadi hilang seperti yang terjadi selama ini dalam banyak teks Indonesia.

<sup>217</sup> Sumardjo, T., “Sudjojono, Bapak Seni lukis Indonesia Baru”, *Mimbar Indonesia*, 8 Oktober dan 15 Oktober 1949.

penduduk Indonesia mempunyai bakat yang banyak. Pendidikan model Sudjojono ini terutama terdiri dari petunjuk-petunjuk teknis gerakan pensil. Meskipun para siswa berkarya dalam berbagai macam gaya seperti misalnya realisme, impresionisme, ekspresionisme aka tetapi tujuan mereka adalah sama yaitu menciptakan sebuah seni Indonesia. Menurut Sumardjo, Sudjojono adalah seorang pelukis Indonesia terbesar dalam hal spontanitas, inisiatif dan impulsifnya, sebagai seorang seniman, manusia, dan sosialis. Ia duduk di pasar dengan kaki telanjang dan menjual gambar-gambar sketsa kepada orang-orang di desa yang menjadi modelnya.

Setengah tahun kemudian Sumardjo menulis artikel keduanya mengenai Sudjojono dengan judul “ Realisme Sudjojono”, dimana pujian yang disampaikan sebelumnya digantinya dengan sebuah kritik terhadap penggunaan “realisme “sebagai gaya pelukis.<sup>218</sup> Penulis menyebutkan bahwa Sudjojono menghidupkan kembali realism sebagai gaya yang definitif dari seni lukis Indonesia modern. Sudjojono bermaksud untuk menyamakan realism di dalam seni lukis dengan cara hidup yang realistis. Pada lukisan-lukisan perjuangan gerilyanya seperti misalnya *Seko* (gambar 37) kenyataan terhadap sebuah cara yang naturalistis digambarkan kembali. Sudjojono berpendapat bahwa realisme harus dijadikan sebagai gaya Indonesia pada masa depan. Akan tetapi apa yang sebenarnya terjadi dengan gaya Indonesia sendiri?, seperti yang ditanyakan oleh Sumardjo kepada dirinya sendiri. Sudjojono memprogandakan sebuah gaya seperti gaya neo-Renaissance yang keberadaannya di Barat sudah berlangsung selama berabad-abad lamanya. Sekarang Sudjojono berpendapat bahwa para pelukis harus berusaha untuk dapat memperoleh diploma oleh karena mereka akan bisa menjadi pelukis yang baik hanya apabila mereka dapat menguasai teknik. Sudjojono menurut Sumardjo tidak mampu membedakan antara realism sebagai gaya pelukis dengan realisme sebagai sebuah sikap hidup. Pada akhirnya Sumardjo menyampaikan sebuah

---

<sup>218</sup> Sumardjo, T., “Realisme Sudjojono”, dalam *Mimbar Indonesia*, 20 mei 1950.

pertanyaan kepada Sudjojono sebagai berikut: “Mengapa realisme naturalistis merupakan satu-satunya gaya yang harus dijadikan sebagai gaya Indonesia yang baru?”.

Dalam artikelnya yang berjudul “Sudjojono tentang Sudjojono” sang pelukis memberikan jawaban terhadap pertanyaan ini.<sup>219</sup> Hal yang paling penting bagi Sudjojono ialah “gerakan pensil” seperti yang selalu dicontohkan kepada para muridnya. Ia menganggap para muridnya sebagai teman-teman koleganya yang bebas untuk memilih arahnya sendiri. Oleh karena itu realisme Trubus, Nashar atau Zaini (murid-muridnya) saling berbeda-beda. Sudjojono mengatakan bahwa ia berupaya untuk mendobrak berbagai rintangan moral dan tradisi. Menurutnya seorang pelukis yang baik ditandai dengan karakter yang berani dan tidak merasa khawatir dengan keamanannya. Pelukis mencari ekspresi sendiri akan tetapi ekspresi ini terikat pada undang-undang perspektif dan anatomi. Sudjojono ternyata merupakan seorang pendukung realisme fotografis oleh karena gaya ini mudah dipahami oleh rakyat. Di Eropa orang mencari nilai-nilai kejiwaan pada seni abstrak atau kubisme. Akan tetapi di Indonesia terjadi sebuah proses yang terbalik yaitu dari jiwa ke materi. Sudjojono yang dahulunya melukis impresionistis sekarang menjadi meyakini realisme sebagai gaya rakyat. Dalam wawancara untuk sebuah Brosur kesenian yang diterbitkan oleh Kementerian Penerangan pada tahun 1949 Sudjojono melakukan pembelaan terhadap seni Barat yang bersifat realistik.<sup>220</sup> Terhadap pertanyaan apakah Timur sekarang menjadi peniru dan penjiplak Barat maka Sudjojono memberikan jawabannya sebagai berikut:

“Bisakah India atau Persia, tidak pernah diberi invloed dari Tiongkok.? Barangkali tidak ada satu Negara jang tidak pernah tidak dapat pengaruh dari Negeri lain. Saja selalu heran, kalau

---

<sup>219</sup> Sudjojono, “Sudjojono tentang Sudjojono”, dalam *Mimbar Indonesia* 19 dan 26 Agustus 1950.

<sup>220</sup> *Brochure Kesenian*, Kementerian Penerangan Republik Indonesia, 1949, hlm. 14-22.

bangsa barat sering bilang begitu. Mengapa mereka tidak berkata: Kesenian baguskah ini atau tidak?(...) Kalau tentang kita mereka mau monopoli. Tapi kalau tumrap mereka sendiri mereka tidak pernah mengedjek. Zonder malu-malu mereka mengover renaissance dari Italia. Djanganlah kita membagi dunia mendjadi kotak-kotak. Apa jang tumbuh dari sebagian dari dunia adalah milik kita bersama. Djadi tentang invloed jang logisch, tidak usah diakui oleh suatu Negara. Dan meskipun kita sekarang melukis tjara Barat tidak urung lusa atau besok tjorak kita sendiri akan kelihatan terang.<sup>221</sup>

Dalam sebuah wawancara yang terdapat di dalam Brochure Kesenian juga disebutkan mengenai sebuah artikel dari seorang guru gambar Belanda yang bernama Hopman yang berjudul “Masa depan Seni Rupa di Indonesia”.<sup>222</sup> Hopman menjelaskan tinjauannya mengenai seni Indonesia modern berdasarkan pada dua pameran yang diselenggarakan di Gedung Lingkungan Seni Jakarta pada akhir tahun 1946. Ia mengkritisi peniruan fauvisme Barat dan impresionisme oleh para pelukis Indonesia. Menurut Hopman esensi dari peradaban Timur ialah “kehalusan hasil karya sesuai dengan kesopan santunan” yang mana hal ini berlawanan dengan seni Barat modern yang menekankan pada spontanitas dan individualitas. Kecakapan yang penuh dengan bakat seni dari orang-orang Indonesia tersedia sangat cukup dan dengan ini maka mereka harus dirangsang dan disemangati dengan cara pendirian sebuah institut seni.

Menurut pendapat saya tugas Pemerintah, seperti apapun bentuknya, untuk mendirikan sebuah institut yang mana kehendak kuat ini setiap saat dapat meledak dengan sendirinya, bakat-bakat dapat diarahkan. (...) Sekolah Seni Rupa seperti ini tidak akan dapat bekerja secara cukup. Mereka mau tidak mau harus memulai dengan mengajarkan teknik. (...) berangsur-angsur semuanya ini akan terbukti benar-benar bernilai bagi seniman Indonesia. (...) Marilah kita terutama membayangkan bahwa selama ini belum ada seni lukis Indonesia dengan bukti bahwa di dunia kepulauan ini sejumlah karya para pelukis yang dihasilkan

---

<sup>221</sup> Sudjojono dalam *Brochure Kesenian*. Terjemahan H. Spanjaard.

<sup>222</sup> Hopman, J., “De toekomst van de beeldende kunst in Indonesie”, *Uitzicht*, 1947, hlm. 18-19.

hanya dibedakan dengan karya para pelukis Barat hanya berdasarkan tema-tema lukisannya saja.<sup>223</sup>

Adalah menjadi cita-cita dari Hopmans hawa murid-muridnya sesudah dapat menguasai teknik Barat kemudian akan kembali menggeluti seni “Timur” mereka. Menurut Hopmans bahwa kualitas teknis seni Indonesia modern tidak mencukupi dan juga masih belum mempunyai isi. Dari komentar Sudjojono terhadap artikel Hopmans kembali dapat dilihat kepercayaannya terhadap seni Barat, yaitu sebagai berikut:

“Ya, J. Hopmans membuat kritik akan tetapi sayang masih berbau bahwa kritiknya itu bernuansa kolonial. (...) Seorang Belanda seperti Hopmans , tidak usah mengatakan, ini begini, itu begitu. Kita mulai melukis tahun 1939-1940. Dalam tempo kl. 9 tahun sudah dapat kita melukis. Belanda, dalam 300 tahun hanja dapat member peladjaran kepada Raden Saleh dan inipun hanja kebetulan sadja. Belanda tidak pernah berusaha membuat Sekolah Kesenian. Saja lebih hormat kepada Nippon, walaupun bangsa Indonesia dipakai sebagai alat, tapi kebutuhan Indonesia dipenuhi”.<sup>224</sup>

Dari kritik yang disampaikan oleh orang-orang Belanda tampak bahwa kehidupan orang-orang Belanda dan orang-orang Indonesia saling terpisah secara sangat ketat. Orang mengatakan bahwa lukisan-lukisan karya pelukis Indonesia tidak akan mempunyai karakter Indonesia, sementara itu para pelukis nasionalistis menggambarkan kembali revolusi dan perjuangan untukkebebasan. Orang-orang belanda hidup dalam “rumah kaca”nya sendiri, masih tetap dalam ilusi Hindia-Timur, seolah-olah tidak terjadi peperangan dan tidak terjadi perlawanan gerilya. Penulis Indonesia Mochtar Lubis membuat sketsa gambaran situasi ini dalam sebuah artikel untuk surat kabar *NRC*.

---

<sup>223</sup> Idem, hlm. 19.

<sup>224</sup> Sudjojono dalam *Brochure Kesenian*, hlm. 10. Terjemahan H. Spanjaard.

*Handelsblad* dalam rangka peringatan empat puluh tahun Kemerdekaan Indonesia (17 Agustus 1985).<sup>225</sup>

Belanda datang kembali lagi (sesudah masa pendudukan Jepang, H.S). Tidak untuk memberikan bantuan pertolongan kepada rakyat kita dalam upayanya untuk membebaskan diri dari penderitaan dan penindasan selama masa Pendudukan Jepang, akan tetapi dengan senjatanya, peluru-pelurunya, artileri dan kendaraan-kendaraan pansernya untuk dipergunakan melawan orang-orang Indonesia. Para pemimpin nasionalistis Indonesia dilenyapkan karena peranan mereka sebagai kolaborator. Dari manakah orang-orang Belanda mempunyai hak untuk menuduh orang-orang kita yang melakukan kolaborasi sebagai yang bersalah?. Sejak pada saat pemerintah kolonial mereka menyerahkan Indonesia dan rakyatnya kepada pihak militer Jepang tanpa berunding dengan kita atau bahkan tanpa memberitahunya kepada kita, sejak pada saat sudah tidak terdapat lagi hubungan apapun antara Indonesia dengan Belanda. Mereka sudah tsama sekali idak mempedulikan kita lagi.

Situasi penuh ketegangan antara pihak Belanda dengan pihak Indonesia yang terjadi pada waktu itu mengakibatkan seni lukis Indonesia yang bersifat nasionalistis menjadi lebih terbatas ruang geraknya dan dikerdilkan oleh karena isinya dengan jelas menunjukkan sikap anti-Belanda. Belanda mengharapkan sebuah seni "Indonesia" yang harus sesuai dengan gambaran Belanda terhadap budaya Indonesia yang berdasarkan pada seni yang terdapat di dalam museum-museum antropologi, seni klasik dari periode Hindu-Jawa atau seni pertukangan tradisional. Dalam gambaran ini sesuai dengan seni lukis masa kini yang bersifat kritis yang seringkali memperoleh ejekan dari orang-orang Belanda sebagai seni lukis yang sangat jelek.

#### - **Realisme, Nasionalisme dan Marxisme**

Seni lukis nasionalistis pada periode antara tahun 1945 sampai dengan tahun 1950 adalah bersifat spontan dan langsung. Seni lukis Yogyakarta yang

---

<sup>225</sup> Lubis, M., "Het glazen huis der koloniale illusies", NRC. *Handelsblad*, 16-8-1985, Cultureel Supplement, hlm.1,2.

diabdikan untuk tujuan tertentu dan bersifat otodidak memperoleh stimulasi dan dijual oleh presiden Sukarno dan pemerintah republik. Pada waktu yang sama seni Mooi-Indie masih tetap populer di kalangan orang-orang Belanda yang tinggal di Jakarta. Dalam diskusi antara Sumardjo dan Sudjojono tampaknya terdapat lebih banyak kesamaan pendapat dibandingkan dengan perbedaan pendapat diantara keduanya. Kedua seniman sama-sama mencari sebuah identitas Indonesia akan tetapi menggunakan gaya-gaya Barat dan tetap mempertahankan pemikiran-pemikiran yang bersifat “romantis”. Perhatian yang besar diberikan terhadap spontanitas, intuisi, keberanian, kemanusiaan dan menghilangkan berbagai halangan moral. Dari banyak pernyataan Sudjojono dan dari karya-karya para muridnya (Hendra, Trubus) dapat diketahui bahwa mereka dalam berkarya tidak dipaksa untuk mengikuti berbagai aturan sosialistis-realistis tertentu. Meskipun para pelukis SIM secara tidak langsung sangat mengagumi karya-karya para pelukis Rusia akan tetapi pengaruh komunistis sosialistis-realistis-nya sudah disesuaikan dengan model Indonesia (Jawa).<sup>226</sup> Realisme Sudjojono terutama dimaksudkan sebagai perlawanan terhadap seni Mooi-Indie. Karyanya seringkali lebih menunjukkan kesesuaian dengan realisme Courbet dari abad kesembilan belas daripada dengan seni negara komunistis yang resmi. Karya-karya Sudjojono dan teman-teman sejamannya lebih berdasarkan pada filosofi negara Indonesia yaitu Panca-Sila yang diintroduksikan oleh Sukarno pada tahun 1945.

Di dalam pemikiran Panca-Sila Sukarno mencoba untuk saling menyatukan antara pandangan pemikiran Barat dengan Timur. Kelima sila digambarkan pada sebuah perisai senjata yang dibawa oleh burung Garuda

---

<sup>226</sup> Mengenai kontak budaya dengan Rusia, China dan negara-negara Blok Timur lainnya di Indonesia banyak informasi yang hilang dan masih sedikit penelitian yang dilakukan dalam tema ini. Sebuah penelitian yang luas dan mendetil mengenai hal ini tentunya harus dicari di negara-negara yang bersangkutan tersebut. Sebuah sumber penting untuk tahun limapuluhan ialah surat kabar berbahasa Indonesia Harian Rakyat yang koleksinya terdapat di Instituut voor Sociale Geschiedenis Amsterdam.

yang mitologis (gambar 46). Sila pertama ialah nasionalisme (pohon beringin), dimana terdapat penekasan mengenai kesatuan Indonesia. Sila kedua yaitu humanitas (rantai) yang berdasarkan pada nilai-nilai tradisional seperti misalnya gotong royong dan saling menaruh respek terhadap pemikiran orang lain. "Humanisme" ini juga dapat terjadi secara internasional. Pada prinsip ketiga "Demokrasi melalui permusyawaratan mufakat" (hewan kerbau) maka digambarkan kembali mengenai bentuk pemerintahan Indonesia. Prinsip ini didasarkan pada pengambilan keputusan secara tradisional yaitu "musyawarah dan mufakat" atau untuk persetujuan secara umum. Prinsip keempat yaitu "keadilan sosial" disimbolisasikan dengan setangkai padi dan kapas yang menggambarkan pembagian kekayaan yang sama untuk negara, pihak swasta dan koperasi. Empat prinsip ini ditopang oleh kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa yang disimbolisasikan dengan sebuah bintang ditengah-tengahnya. Prinsip tertinggi ini menjamin kebebasan beragama (Islam, Kristen, Hinduisme, Budhisme). Motto yang tertulis dibawah burung Garuda berbunyi: "Bhinneka Tunggal Ika". Motto ini dipinjam dari filsafat Jawa dimana manusia membentuk sebuah kesatuan mistik dengan kekuatan yang lebih tinggi. Hal ini juga merupakan sintesa dari Hinduisme dan Budhisme. Dalam arti ketatanegaraan maka hal itu dimaksudkan untuk persatuan dari berbagai macam pulau dan budaya yang terdapat di Indonesia.

Dengan melalui Panca-Sila maka Sukarno menjadikan sebuah sintesa ideal dari nasionalisme, marxisme dan Islam. Ide gotong royong menurutnya adalah paralel dengan marxisme atau humanism. Perasaan nasionalistis sosial untuk sesama manusia adalah lebih penting dibandingkan dengan kontrak-kontrak (atau ideologi) internasional. Bahasa seni patung internasional yang berfaham komunistis dari negara-negara marxistis oleh negara Indonesia tidak dipaksakan kepada para seniman. Seni Indonesia pada kurun waktu tahun 1945 sampai dengan tahun 1950 adalah lebih sebagai pencampuran antara realisme abad kesembilan belas dengan ekspresionisme abad kedua puluh dengan rakyat sebagai subyek utamanya. Ideologi-ideologi yang di

negara-negara Barat saling terpisah antara satu dengan lainnya (marxisme dan agama) di Indonesia dapat saling terikat (komunisme dan Islam).<sup>227</sup> Situasi eklektis ini adalah merupakan ciri khas dari perkembangan seni lukis Indonesia. Diskusi antara Sumardjo dengan Sudjojono terutama membahas mengenai berbagai permasalahan yang bersifat teknis saja. Sudjojono menginginkan bahwa realisme akademis seharusnya diajarkan, sedangkan Sumardjo adalah sebagai pendukung dari sebuah pendekatan yang lebih bebas. Diskusi mereka harus dilihat dalam rangka mewujudkan seni yang sepenuhnya bersifat otodidaktis yang terdapat di Indonesia. Penguasaan pengetahuan yang bersifat akademis bagi Sudjojono adalah merupakan sebuah modal dasar.

Seni lukis nasionalistis pada periode antara tahun 1945 sampai dengan tahun 1950 adalah bersifat spontan dan langsung. Banyak pelukis yang mengambil bagian secara aktif dalam perjuangan melawan penguasa kolonial Belanda. Seni mereka mengandung sebuah pesan yang jelas. "Realisme" yang diabdikan oleh para pelukis terutama dimaksudkan untuk melawan romantisme seni "Mooi-Indie". Seni tradisional Timur bagi para pelukis ini dianggap sebuah symbol hirarki lama Jawa. Dalam bahasa patung mereka tidak mencari keterkaitan dengan seni tradisional. Bagi mereka yang berperan pokok dalam ide-ide modernisme ialah terdapat dalam kehidupan masyarakat secara bersama-sama. Dalam diskusi antara Sumardjo dengan Sudjojono peranan pendidikan seniman memperoleh perhatian yang besar. Ide-ide ilmu pendidikan penduduk Jawa dalam gerakan Taman Siswa diikat dengan kata-kata "kebenaran" dan "keindahan". Seniman modern harus menjadi "pemangku" budaya baru. Bagi para pelukis nasionalistis di sanggar-sanggar hal ini berarti bahwa mereka sebagai pengusung seni realistik. Penguasaan teknik yang berorientasi kepada Barat ditandai dengan sikap mengutamakan pengetahuan yang bersifat akademis. Diskusi antara Sumardjo dengan Sudjojono adalah

---

<sup>227</sup> Lihat mengenai hal ini dalam Shiraishi T., *An age in motion*. Cornell University, 1990. Mengenai Panca-Sila, Dahm, B., *Soekarno en de strijd om Indonesie's onafhankelijkheid*, Mappel, 1964. Hlm. 298-311. Schulte Nordholt, N., *Indonesie*, Landenreeks, KIT, 1991.

sebuah diskusi khas orang-orang Jawa. Tujuan yang terpenting bagi keduanya ialah untuk menekankan mengenai peranan pendidikan bagi seorang seniman.

## VI. KONTROVERSI ANTARA YOGYAKARTA DAN BANDUNG

### AKADEMI YOGYAKARTA DAN AKADEMI BANDUNG

Pada kurun waktu tahun limapuluhan mulai muncul sebuah fase baru seni modern di Indonesia. Perjuangan fisik untuk meraih kemerdekaan sudah berlalu. Perhatian sekarang beralih pada pembangunan republik Indonesia. Di bidang budaya hal ini berarti merupakan pelanjutan terhadap ide-ide nasionalistis sebelum masa peperangan. Wajah seni lukis pada periode ini diwarnai secara kuat oleh ideal identitas Indonesia.

Dua pusat budaya memainkan peranan utama dalam proses ini yaitu akademi seni Yogyakarta dan akademi seni Bandung. Dua lembaga ini dari tahun 1950 sampai dengan tahun 1965 mengawali aliran-aliran seni dengan

berbagai macam bahasa gambar dan pesan. Meskipun kedua akademi mengikatkan diri secara kuat pada yang dicita-citakan oleh orang-orang Indonesia akan tetapi para dosennya pada awalnya mendasarkan diri pada bentuk-bentuk bahasa yang berasal dari Barat. Kemungkinan untuk mempertemukan antara seni Barat modern dengan seni Indonesia tradisional sampai dengan tahun 1965 hanya dilakukan secara sporadis saja.

Berbagai macam pendapat yang terdapat di Yogyakarta dan Bandung adalah merupakan warisan dari situasi kolonial. Yogyakarta antara tahun 1945 sampai dengan tahun 1950 menjadi pusat revolusi. Akademi seni yang ada disana didasarkan pada cita-cita nasionalistis. Terhadap ideal-ideal yang bersifat nasionalistis ini sama-sama diberikan baik oleh sanggar-sanggar maupun oleh akademi ASRI. Juga kelompok seniman Mooi-Indie memuliakan negara Indonesia yang masih baru ini di dalam karya-karya romantis mereka. Sukarno memajukan kedua kelompok ini baik mereka yang hidup ditengah-tengah penduduk maupun yang menjadi “pelukis-pelukis istana”. Oleh kedua kelompok ini banyak dihasilkan karya-karya dalam bentuk seni figuratif, realistik maupun romantis.

Bertentangan dengan hal itu ialah akademi Bandung yang kemunculannya murni berdasarkan pada inisiatif orang-orang Belanda. Pendidikan di Bandung lebih berorientasi internasional. Pada awalnya pembelajaran dilakukan oleh dosen-dosen Belanda yang pada waktu berada di Belanda sudah mempunyai pengetahuan mengenai perkembangan seni modern yang aktual. Meskipun dunia seni di Bandung yang disebabkan oleh situasi ini mempunyai kesempatan memperoleh informasi yang lebih baik dalam bidang seni internasional akan tetapi tingkat kualitas seni lukis disini masih tetap biasa-biasa saja dan bersifat provinsialisme. Berdasarkan ukuran-ukuran (Barat) seni internasional modern maka seni Yogyakarta dan Bandung masih termasuk “ketinggalan jaman”. Akan tetapi dari perspektif Indonesia perkembangan yang terjadi di kedua kota ini memberikan sumbangan penting terhadap identitas sendiri yang modern. “Provinsialisme”

yang pada periode ini masih mendominasi adalah merupakan penerusan dari provinsialisme kolonial yang berkembang pada masa sebelum peperangan. Hal ini adalah akibat logis dari sebuah dunia seni yang didasarkan pada beberapa orang perintis yang mempunyai semangat pembaharuan dan otodidak (Sudjojono, Hendra dan Ries Mulder). Dunia seni Indonesia terutama terdiri dari inisiatif-inisiatif perseorangan atau yang sekarang ini ialah dunia seni nasionalistis di sekitar Sukarno atau yang terdapat pada akademi Bandung yang berorientasi Barat.

#### - **ASRI dan Sebuah Ideal Seni Nasional**

Akademi seni Indonesia yang pertama kali didirikan ialah ASRI (Akademi Seni Rupa Indonesia). Akademi ini secara resmi didirikan pada tanggal 15 Januari tahun 1950 oleh Mangunsarkoro yang menjabat sebagai Menteri Pengajaran, Pendidikan dan Kebudayaan pada waktu itu. Akademi ini berada di pusat Republik Indonesia yang masih berusia sangat muda yaitu Yogyakarta. Tujuan didirikannya akademi ini ialah untuk memajukan seni dan kebudayaan Indonesia. Dua tahun sebelumnya yaitu pada bulan Agustus tahun 1948, pada saat diselenggarakannya Konggres Kebudayaan Nasional yang pertama di Magelang (tanggal 20-25 Agustus 1948, diorganisir oleh pemerintah Republik) diambil sebuah keputusan untuk mendirikan sebuah akademi seni nasional di Yogyakarta. Dengan terjadinya Aksi Polisionil yang kedua, dimana Yogyakarta sebagai pusat revolusi diduduki oleh Belanda maka mengakibatkan realisasi dari rencana itu harus menunggu sampai tanggal 14 Nopember tahun 1949. Pada tanggal itu Menteri Pengajaran, Pendidikan dan Kebudayaan memberikan tugas “kebudayaan yang penting” kepada Yogyakarta untuk dalam waktu sebulan memberikan sebuah laporan mengenai masa depan akademi seni. Komisi akademi terdiri dari antara lain Katamsi yang sudah mengikuti pendidikan guru gambar di Belanda dan para pelukis Hendra serta Kusnadi. Selama berlangsungnya berbagai pertemuan Komisi dilakukan pembicaraan

terutama mengenai berbagai permasalahan teknis seperti misalnya kurangnya dosen-dosen yang terdidik secara professional (akademis) dan tidak tersedianya gedung akademi. Dalam salah satu rapat, pelukis Hendra menyampaikan keraguannya terhadap keberhasilan untuk mewujudkan sebuah tradisi akademi Indonesia sendiri dengan tanpa meniru yang sudah ada di negara-negara lain. Sebab seperti yang dikatakannya, Indonesia masih belum mempunyai tradisi akademis dan juga belum mempunyai acuan berdasarkan pengalaman dari negara-negara lain yang dapat dipergunakan sebagai contoh.<sup>228</sup> Sesudah laporan yang dibuat oleh Komisi tertanggal 5 Desember 1949 dipelajari maka pada tanggal 15 Desember tahun 1949 Menteri memutuskan untuk mendirikan akademi pada tanggal 15 Januari tahun 1950 (gambar 47).<sup>229</sup> Dengan ini ASRI memulai keberadaannya yang masih bersifat eksperimental itu dalam waktu dua minggu sesudah dilakukannya penyerahan kedaulatan secara resmi dari pemerintah Belanda kepada Indonesia (tanggal 29 Desember 1949).

Akademi ini adalah merupakan anak revolusi yang terpaksa harus puas dengan berbagai hal yang sederhana. Pada permulaannya lembaga ini menumpang di beberapa rumah penduduk yang berasal dari masa kolonial sampai dengan di tahun 1957 pindah ke sebuah bangunan bekas pabrik onderdil kendaraan Amerika yang terletak di Gampingan, tidak jauh dari kraton Sultan. Sebagian besar dosen adalah orang-orang otodidak. Mereka memperoleh pengetahuan selama tahun 1945 sampai dengan tahun 1950 sebagai dokumentator dari perjuangan gerilya. R.J. Katamsi (1897-1975) yang menjabat sebagai direktur pertama ASRI adalah merupakan satu-satunya dosen yang mempunyai latar belakang pendidikan akademis di Belanda, yaitu

---

<sup>228</sup> Rapat-rapat diselenggarakan pada tanggal 17, 20, 22 dan 25 Nopember tahun 1949. Supadmo,S., *ASRI, 20 Tahun, sedjarah berdirinya ASRI*. ASRI, 1970. Komentar yang disampaikan oleh Hendra terdapat di dalam *Verslag Rapat Panitia pendirian Akademi Seni Rupa jang ke III*, tanggal 22 Nopember 1949.

<sup>229</sup> Salinan surat Kementrian tertanggal 15 Desember 1949, berasal dari Buku Kenang-kenangan ASRI, 20 Tahun, hlm. 14.

di Jurusan pendidikan guru di Akademi Seni Rupa Den Haag. Sesudah kembali ke Indonesia Katamsi diangkat sebagai guru gambar di sekolah MULO (*Meer Uitgebreid Lager Onderwijs*= Sekolah Menengah Pertama) di Surakarta. Pada tahun 1935 katamsi pindah ke Yogyakarta dan di kota ini ia mendirikan sebuah kursus menggambar untuk memperoleh akta menggambar MA. Disamping itu ia memberikan pelajaran menggambar ornament kepada para perajin perak di Kota Gede. Selama masa pendudukan Jepang Katamsi menjadi direktur Museum Sono-Budoyo yang didirikan oleh pemerintah Hindia Belanda pada tahun 1935. Sampai dengan tahun 1950 berbagai macam Sangar yang berada di Yogyakarta mengakibatkan iklim seni modern berkembang di Yogyakarta. Atelier-atelier pelukis ini berperan penting sebagai pencetus karakter sosial-revolusioner (Seniman Indonesia Muda, Pelukis Rakyat, Pelukis Indonesia, Pusat Tenaga Pelukis Indonesia). Dalam lingkungan suasana seperti inilah muncul rencana untuk mendirikan ASRI yang antara lain disemangati oleh Djajengasmoro, pemimpin perkumpulan seni Pusat Tenaga Pelukis Indonesia, dan Katamsi.<sup>230</sup>

Kurikulum ASRI terutama didasarkan pada pendidikan Belanda untuk guru gambar, sebuah model yang dikenal oleh Katamsi dari prakteknya. Pada awalnya disini terdapat lima Jurusan atau Bagian yaitu: Seni lukis, Seni patung, Grafis Terapan, Seni kerajinan dan sebuah bagian terpisah untuk mendidik guru gambar. Dasar teknik dibentuk dengan mata kuliah-mata kuliah seperti misalnya ajaran-proporsi, komposisi, gaya hidup, potret, gambar-gambar dekoratif dan sketsa-sketsa alam (tanaman dan hewan). Satu bagian yang banyak diminati dan para dosen bisa menyampaikan pujian ialah kegiatan kuliah “Melukis-di luar kelas”. Dalam perkuliahan ini para dosen memberikan

---

<sup>230</sup> Rheedens, H.van, *Formalisme en Expressie, ontwikkelingen in de geschiedenis van het teken-en kunstonderwijs in Nederland en Nederlands-Indie gedurende de 19e en 20e eeuw*, Disertasi Universiteit van Amsterdam, 1988, hlm. 200-207. Sudarmadji, *Pelukis dan Pematung Indonesia*, 1981, hlm. 76-79. Dermawan, A., “Contemporary Indonesian painting, 1950-1990, *Streams of Indonesian Art*, Jakarta, 1991, hlm.104-151.

dorongan untuk ekspresivitas dan kebebasan mahasiswa secara individual. Kurikulum ASRI di bidang teoretis meliputi mata kuliah-mata kuliah filsafat Barat, aliran-aliran pemikiran, sejarah kesenian dan kebudayaan (Timur dan Barat), perspektif dan anatomi. Akademi harus mempunyai sebuah perpustakaan sendiri untuk dapat memenuhi kebutuhan para mahasiswa terhadap berbagai hal yang diterimanya dalam perkuliahan yang bersifat teoretis.<sup>231</sup> Yang menjadi cita-cita akademi ialah memajukan seni yang mempunyai corak karakter Indonesia dan cap stempel Indonesia, seni yang juga harus terikat pada rakyat. Cita-cita atau ideal ini lahir dari realitas periode revolusi (1945-1950) dimana para pelukis hidup dan bertempur bersama-sama dengan rakyat. Bagaimana pendirian terhadap “corak karakter Indonesia” atau “cap stempel) ini harus dilakukan di dalam prakteknya masih tidak jelas. Kurikulum ASRI berorientasi pada pendidikan guru menggambar Belanda. Memang harus diakui di bagian Seni Kerajinan dipelajari mengenai pemberian bentuk tradisional, akan tetapi bagian ini terpisah dengan bagian Seni Bebas. Bagian Seni Bebas adalah sebuah turunan yang taat dari contoh Belanda.

#### - **Seni Indonesia di dalam Baju Jas Barat**

Berbagai kritik terhadap pameran dari periode ini memperlihatkan bahwa para kritikus (Trisno Sumardjo, Kusnadi, Dan Soewarjono) tampak seperti sedang mencari kriteria baru untuk seni Indonesia modern. Dari karya-karya yang dipamerkan dapat diketahui bahwa ternyata para pelukis yang lebih tua masih tetap melanjutkan berbagai gaya yang sudah ada pada masa sebelum kemerdekaan dan bahwa para pelukis muda di ASRI dididik dalam gaya-gaya tersebut (realisme, impresionisme, ekspresionisme). Diskusi yang dilakukan mengenai karakter ini tidak pernah menyangkut mengenai bentuk baru yang akan dapat dikonstruksikan terhadap pembentukan identitas Indonesia. Rendahnya kualitas dari karya-karya yang dipamerkan adalah merupakan tema

---

<sup>231</sup> Supadmo, S., *ASRI 20-tahun, sedjarah berdirinja ASRI*, ASRI, 1970.

yang paling penting untuk dibicarakan di dalam kritik-kritik seni di tahun lima puluhan.

Dari tanggal 15 – 25 Januari 1951 di pendopo gedung Sono-Budojo yang dahulu didirikan oleh Java-Instituut untuk dijadikan sebagai sebuah museum arkeologis diselenggarakan sebuah pameran nasional seni lukis modern yang diorganisir oleh Kementerian Kebudayaan. Kritikus seni Jawa bernama Trisno Sumardjo menulis sebuah resensi mengenai pameran itu di dalam majalah bulanan Indonesia. Ia menjelaskan bahwa tujuan diselenggarakannya pameran adalah sebagai salah satu usaha untuk: “Membuka mata orang banyak yang masih buta terhadap kebaikan atau keindahan di masyarakatnya sendiri, kebaikan atau keindahan yang tak jarang merupakan kebenaran terpendam, harta yang harus digali dan disajikan”.<sup>232</sup> Sesudah menyampaikan pembukaan yang khas Jawa ini maka kemudian dilanjutkan dengan kritik yang panjang lebar mengenai kualitas lukisan-lukisan yang dipilih. Pada beberapa karya menurut Sumardjo nuansanya bagus akan tetapi secara teknis tidak cukup bagus, sementara itu beberapa lainnya secara teknis sudah jelas akan tetapi tanpa ekspresi yang memadai. Sebagian karya yang dipamerkan diambilkan dari hasil gambar anak-anak yang bersekolah di sebuah sekolah rakyat di Pakem, sebuah desa di dekat Yogyakarta. Sumardjo menyampaikan penghargaannya terhadap gambar-gambar ini oleh karena spontanitas dan kejujuran mereka dan berharap bahwa selanjutnya anak-anak tersebut tidak akan banyak terpengaruh dengan pendidikan Barat. Kesederhanaan gambar-gambar ini menurut sang kritikus dapat ditemukan di dalam karya Kartono yang dalam hal ini juga diperingatkan untuk tidak terlalu banyak menggunakan efek dekoratif. Sebuah lukisan karya Agus Djaja dipujinya berkat nuansa mistik dan latar belakangnya yang seperti sedang bermimpi sementara

---

<sup>232</sup> Sumardjo, T., “Eksposisi seni rupa di Djokja”, *Indonesia* No. 1-2, Januari-Februari, 1951, hlm.45-57. Kutipan langsung hlm.45: “Membuka mata orang banyak yang masih buta terhadap kebaikan atau keindahan dimasyarakatnja sendiri, kebaikan atau keindahan yang tak djarang merupakan kebenaran terpendam, harta yang harus digali dan disadjikan”.

figur-figurnya digambarkan secara kaku (gambar 48). Kebanyakan penulis yang menghasilkan karya-karya figuratif (seringkali impresionistis) menurut penulis kepribadiannya masih belum cukup berkembang (Kusnadi, Nashar, Otto Djaja, Suromo, Resobowo). Pujian diberikan kepada lukisan-lukisan pemandangan alam yang abstrak karya dari pelukis Rusli, Effendi dan Zaini. Dengan tidak adanya karya-karya terbaru dari sejumlah pelukis yang penting (Hendra, Trubus, Harijadi, Sudjojono, Affandi, Sudarso) yang ikut dipamerkan maka menurut Sumardjo akan memberikan gambaran yang tidak utuh. Tujuan dari penyelenggaraan pameran ini yang sebenarnya adalah untuk membukakan mata orang-orang terhadap keindahan seni menurut Sumardjo mengalami kegagalan oleh karena rendahnya kualitas karya-karya yang dipamerkan.

Serangan terhadap pameran ini tidak dapat dihindarkan oleh Kusnadi yang dalam hal ini adalah orang yang mengorganisir penyelenggaraan pameran. Pada majalah Indonesia edisi nomor bulan Mei Kusnadi mempublikasikan artikel tanggapan yang berjudul: "Tentang maksud exposisi Seni Rupa di Jogja, menjawab isi tulisan Sdr. Trisno Sumardjo sebagai kritikus".<sup>233</sup> Dalam hubungannya dengan yang dikatakan oleh Sumardjo bahwa keberadaan seni adalah untuk membuka mata kemanusiaan terhadap keindahan maka Kusnadi menyebutkan motif-motif berikut ini untuk organisasi sebuah pameran nasional. Selama Indonesia belum mempunyai museum seni rupa maka tidak akan terdapat majalah-majalah atau buku-buku yang diterbitkan dengan warna-warna yang sepenuhnya maka satu-satunya jalan untuk mengenalkan seni rupa kepada public ialah dengan melalui penyelenggaraan pameran lukisan. Pameran di Yogyakarta menunjukkan perkembangan di bidang seni lukis nasional oleh karena ikut dipamerkannya karya-karya dari para pelukis Jakarta, Yogyakarta dan Solo. Pameran yang sama harus diselenggarakan setiap tahun di berbagai kota untuk mengenalkan berbagai macam aliran yang actual kepada generasi muda. Menurut penjelasan Kusnadi, pada pameran di

---

<sup>233</sup> Kusnadi, "Tentang maksud exposisi Seni Rupa di Jogja, menjawab isi tulisan Sdr. Trisno Sumardjo sebagai kritikus", *Indonesia* no. 5, Mei 1951, hlm.32-41.

Yogyakarta terdapat sebanyak tujuh puluh satu karya dari empat puluh orang pelukis yang secara bersama-sama memberikan sebuah gambaran seni modern yang representatif. Selanjutnya Kusnadi menolak pemikiran Sumardjo yang mengatakan bahwa seharusnya seni Indonesia tidak boleh terpengaruh oleh pendidikan seni Barat. Justru dengan mempelajari teknik Barat secara mendalam maka seni lukis Indonesia selanjutnya harus terus mengalami perkembangan. Menurut penulis, lukisan-lukisan Sumarjo sendiri juga menunjukkan akan kurangnya pengetahuan teknis.<sup>234</sup> Kusnadi mengharapkan bahwa dengan melakukan diskusi ini maka kritik seni di Indonesia akan dapat berada pada jalur yang sebenarnya.

Dua tahun kemudian yaitu pada tahun 1953 kritikus seni Soewarjono juga menyampaikan sebuah kritik yang bernada negatif di dalam majalah *Budaya* mengenai pameran bagi para mahasiswa tahun ketiga yang diselenggarakan pada tanggal 16 – 22 Maret di akademi.<sup>235</sup> Pendapat Soewarjono mengenai karya-karya dari para mahasiswa ini ialah mereka hanya mengikuti pendidikannya di akademi untuk sekedar mencari ijazah saja dan melukis hanya pada saat akan diselenggarakan pameran saja. Ia melakukan sebuah pembelaan terhadap para lukisan-lukisan yang dipamerkan yang dibuat oleh para seniman di sanggar-sanggar oleh karena tingkatakannya seharusnya dapat lebih tinggi lagi. Sebagai sebuah pengecualian dalam hal ini ialah sesama mahasiswanya yang disebut sebagai pelukis Widayat yang memamerkan karya pemandangan alam dengan dua sungai. Soewarjono menghargai “gaya dekoratif”-nya, pengulangan unsur-unsur (ritme) yang merupakan satu keluarga dengan seni dekoratif tiga dimensional (seni ukir kayu) (gambar 49). Dalam setiap hal Widayat mempunyai “keberanian berbicara sendiri”, sebuah sifat yang ia bagi-bagikan kepada para pelukis yang sudah dewasa seperti Sudarso dan Hendra. Akan tetapi menurut penulis secara umum seni akademis

---

<sup>234</sup> Sumardjo sendiri juga melukis secara impresionistis.

<sup>235</sup> Soewarjono, D., “Exposisi ASRI”, *Budaya* No. 3 dan 4 1953, hlm. 9-24.

Barat yang sudah kuno terlalu banyak dicontoh. Menurut Soewarjono dalam hal ini tidak terdapat hubungan yang baik antara para seniman di Indonesia dengan seni modern di luar negeri. Sebuah perpustakaan dengan koleksi buku-buku tentang seni Barat akan dapat menutupi kekurangan ini. Akan tetapi juga berbagai buku mengenai seni Timur sendiri yang bersifat klasik juga harus disediakan. Pada jurusan seni ukir kayu di akademi sekarang ini berbagai peralatan seperti kipas, sendok dan kap lampu dibuat dalam bentuk tradisional (!). yang tidak ada ialah sebuah konsep seni modern, baik untuk seni bebas maupun untuk seni terapan. Soewarjono menyimpulkan bahwa dengan cara ini maka mahasiswa dididik untuk menjadi pegawai administrasi tetapi tidak untuk menjadi seorang seniman yang bertanggung jawab.

Dua orang yang terkait yang memberikan reaksinya terhadap kritik Soewarjono di dalam *Budaya* ialah seorang mahasiswa yang bernama Firdaus dan sekali lagi pelukis-dosen Kusnadi. Firdaus menunjukkan mengenai posisi sosial mahasiswa. Ideal para mahasiswa ialah untuk dapat hidup secara layak dan tidak selalu berpindah-pindah tempat tinggal. Mereka nantinya ingin mempunyai pekerjaan dan dengan ini tentunya harus mempunyai ijazah. Meskipun para mahasiswa mengharapkan bahwa sebuah budaya nasional dapat segera tercipta aka tetapi mereka tetap saja memperoleh pelajaran mengenai Rembrandt, Picasso dan seni Italia. Firdaus menyarankan kepada Soewarjono sebagai seorang “ahli kritik seni” untuk berbincang-bincang sendiri dengan para seniman dan melihat bagaimana mereka menjalani kehidupannya.<sup>236</sup> Kusnadi juga membela dengan mengatakan bahwa mereka adalah para pelukis yang masih muda dan belum berpengalaman. Ia menyampaikan sebuah usulan untuk menyelesaikan permasalahan dengan melakukan perekrutan terhadap dosen-dosen yang lebih berpengalaman, misalnya Sudjojono (realisme) dan Dullah (naturalisme). Selain itu juga dapat diundang para dosen dari Italia atau Perancis. Menurut Kusnadi dalam hal

---

<sup>236</sup> Firdaus, “Kunst-kritikus dan Exposisi ASRI”, *Budaya* No.7, Juli 1953, hlm. 17-24.

budaya nasional maka orang tidak boleh membatasi pada budaya Timur atau bahkan budaya Timur klasik saja.<sup>237</sup> Berbagai kritik seni memberikan penekanan terhadap kurangnya pengetahuan teknis oleh karena tidak adanya dosen-dosen yang profesional (berpendidikan Barat). Bahwa bahasa pembentukan Timur kadang-kadang akan dapat memainkan peran di dalam proses nasionalisasi menjadi tidak mungkin untuk dikedepankan. Penyelesaian untuk permasalahan kualitas dapat dicari dengan menyempurnakan berbagai metode melukis yang bersifat akademis.

#### - **Keterasingan**

Seorang psikiater Perancis bernama Fanon di dalam bukunya yang berjudul *Penolakan Bumi* menjelaskan mengenai problematik psikologis yang terjadi selama proses dekolonisasi. Mengenai kreasi budaya nasional antara lain ia mengatakannya sebagai berikut:

Pengasingan kaum intelektual di daerah-daerah koloni yang dengan cara karya-karya cultural kembali lagi kepada rakyatnya dalam kenyataannya bertingkah laku seperti seorang asing. Kadang-kadang ia tidak merasa ragu-ragu untuk menggunakan dialek agar dapat berada sedekat-dekatnya dengan rakyat, akan tetapi ide-ide yang disampaikan adalah berbagai permasalahan yang disita olehnya, yang tatanannya berbeda dengan situasi konkret yang dikenal oleh laki-laki dan wanita dari negaranya.<sup>238</sup>

Keterasingan dari kaum intelektual di daerah-daerah koloni seperti yang dikatakan oleh Fanon ialah seperti yang disampaikan dalam kritikan yang terdapat dalam kutipan di atas. Permasalahan terbesar yang ditetapkan oleh para kritikus ialah mengenai “rendahnya kualitas”. Berdasarkan pada posisi ini maka Trisno Sumardjo dan Soewarjono memberikan komentar yang positif terhadap karya “dekoratif” Kartono dan Widayat yang disebutkan lebih dapat

---

<sup>237</sup> Kusnadi, “Kritik Soewarjono, jawaban Firdaus dan exposisi ASRI”, *Budaya* No.8, Agustus 1953, hlm. 28-38.

<sup>238</sup> Fanon, F., *De verworpenen der aarde*, Amsterdam, 1988, hlm. 168,169. Cetakan pertama Paris 1961.

menjawab terhadap identitas Indonesia. Kedua kritikus menunjukkan kekurangan “akademisme” dari banyak pelukis Indonesia. Soewarjono menyatakan bahwa para seniman Indonesia tidak mempunyai hubungan dengan perkembangan-perkembangan seni di luar negeri dan mereka juga sedikit menghapuskan tradisi budaya sendiri. Keterasingan dari budayanya sendiri yang diakibatkan oleh masa kolonial menghasilkan ide gagasan seni “Indonesia” yang dibangun dengan sebuah konsep seni baru dimana seni tradisional Indonesia mempunyai peranan. Periode kolonial yang membawa serta pemisahan antara seni lukis yang berstatus meminjam dari “Barat” dengan seni kerajinan Indonesia yang “merasa rendah diri” mengakibatkan sebuah penggabungan dari kedua kategori ini pada tahun lima puluhan hampir tidak mungkin untuk dapat dilakukan. Disamping itu adanya peranan keahlian dalam teknik avant-garde Barat adalah sangat kecil. Semua yang muncul adalah berdasarkan pada spontanitas dan ekspresi. Hal ini juga merupakan sikap yang sangat dihargai oleh Sudjojono dan Kusnadi. Seni lukis yang berasal dari periode ini terutama diramaikan oleh para pelukis otodidak. Contoh-contoh artistik mereka dipinjam dari seni Mooi-Indie dari masa sebelum peperangan atau secara tidak langsung dari seni yang diabdikan untuk sosial yang berasal dari Rusia, China dan negara-negara Blok Timur. Pada kedua peristiwa tersebut yang berlaku ialah tindakan kerja yang bersifat nasionalistis dan romantis.

## SENI UNTUK MENDUKUNG NASIONALISME

Seni modern di Yogyakarta antara tahun 1950 sampai dengan tahun 1965 dapat dibedakan menjadi dua aliran utama, yaitu: 1. Seni yang diabdikan untuk sosial (Sudjojono, Hendra, Sudarso, Harijadi, Trubus, Basuki Resobowo) dan 2. Seni Neo Mooi-Indie ( Basuki Abdullah, Dullah). Meskipun aliran-aliran ini dalam hal gaya saling berbeda akan tetapi pemikiran nasionalistisnya sama. Para pelukis baik yang tinggal di kampung-kampung maupun yang dikenal sebagai “pelukis istana” yang karena kedekatan hubungan mereka dengan

presiden Sukarno selalu menekankan identitas Indonesia dalam karya-karya mereka.

#### - **Seni yang diabdikan untuk Sosial**

Sebuah contoh dari seni yang diabdikan untuk sosial ini ialah lukisan *Potret laki-laki tetangga saya* yang dibuat oleh Sudjojono sebagai sebuah tanda penghormatan kepada penduduk kelas buruh (gambar 50). Laki-laki ini digambarkan sebagai seorang yang berbadan tinggi yang sedang berdiri di depan rumahnya yang berada di sebuah kampung atau desa. Ia tampak sedang menatap dengan pandangan yang menyelidiki dan wajah yang letih pada orang-orang yang sedang melihatnya di dalam lukisan. Bangku yang terbuat dari bambu di depan rumah, pagar bambu yang memagari halaman rumah, dinding rumah yang terbuat dari anyaman bambu buatan sendiri, pakaian, wajah, tangan dan kaki yang telanjang dari laki-laki tetangga, semua detil digambarkan dengan cara hampir seperti fotografis. Paduan warna yang redup, coklat, kuning tua dan hijau dan permainan cahaya dan bayangan yang banyak memperkuat efek realistik. Varian ini pada realisme-sosialistis adalah meminjam dari berbagai contoh di negara-negara blok Timur, Uni Sovyet dan China yang merupakan negara-negara yang mempunyai hubungan erat dengan Indonesia di tahun lima puluhan. Penghormatan terhadap kelas pekerja seperti ini dapat dilihat dari lukisan realistik karya Sudarso (1916) yang berjudul “Wanita yang sedang duduk” (gambar 51) dimana tampak seorang wanita berpakaian tradisional yang kesepian ditengah-tengah pemandangan daerah yang sudah ditinggalkannya dengan sebuah pabrik yang tampak di kejauhan. Penampilannya seperti sebuah metafora dari konflik yang terjadi antara tradisi dan modernitas. Para wanita yang berasal dari kampung dan aktivitas sehari-harinya juga membentuk motif utama pada karya ekspresif Hendra (1918-1983). Pada lukisannya yang berjudul “Menangkap Kutu-kutu” (gambar 52) digambarkan bahwa orang akan dapat melihat kehidupan sehari-hari

orang-orang Indonesia yang tinggal di daerah pedesaan. Dua orang wanita dan seorang gadis duduk di atas tanah sambil saling mencari kutu-kutu yang terdapat pada rambut mereka. Gadis kecil itu tampak sedang memegang mainannya berupa boneka wayang. Para wanita mengenakan kain sarung dan kebaya yang merupakan pakaian tradisional Indonesia. Yang menarik ialah penggunaan warna-warna pastel yang terang (merah muda, kuning hijau) dengan ciri khas latar belakang Sunda dari sang pelukis. Pada pakaian Sunda (Jawa Barat) dipergunakan lebih banyak warna yang terang dibandingkan dengan warna pakaian di Jawa Tengah yang dominan warna coklat tua dan diselang seling dengan warna biru. Lukisan membuat kesan dua dimensional dengan penggunaan warna-warna yang tidak dicampur, dituangkan dalam bidang yang besar yang satu dengan lainnya saling dipisahkan dengan garis-garis yang jelas. Hendra yang merupakan seorang murid Sudjojono pada awalnya melanjutkan gaya ekspresif dengan caranya sendiri, sedangkan Sudjojono sendiri pada tahun lima puluhan terus melukis secara lebih sosialis-realistis.

Meskipun tiga orang seniman yang sudah disebutkan di atas termasuk kedalam organisasi-organisasi seniman yang berhaluan kiri akan tetapi gaya mereka sangat berbeda dengan realisme sosialis resmi yang berasal dari Uni Sovyet dan China. Komunisme di Indonesia tidak pernah mengharuskan para seniman untuk mengikuti aturan-aturan yang ketat dan bersifat sepihak saja. Organisasi seniman paling besar yang berhaluan kiri ialah LEKRA yang memang dirancang mempunyai garis yang sama dengan Partai Komunis Indonesia. Orang tidak perlu menjadi anggota LEKRA secara khusus apabila yang bersangkutan sebelumnya sudah menjadi anggota PKI. Bagian seni rupa LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat) yang mempunyai banyak anggota para seniman sejak manifesto pertama pada tahun 1950 lebih banyak menaruh perhatian terhadap “sikap” para seniman dibandingkan dengan berbagai penjelasan estetis. Sikap ini harus “realistis” dan ditujukan untuk kemajuan massa. Pada manifest LEKRA yang kedua (1955) sikap realistis ini sekali lagi disebutkan.

LEKRA proposes an accurate understanding of reality in its progressive development, and proposes this as a basis, not only for working methods in the field of science, but also for creative work in the arts. In the fields of the arts, LEKRA urges creative initiative, creative daring, and LEKRA approves of every form, style, etc., as long as it strives for the utmost artistic beauty. In brief, by rejecting the anti-human and anti-social characteristics of non-people culture, by rejecting the defilement of the truth and of standard of beauty, LEKRA works to assist in the formation of a new human being, possessed of all the necessary abilities for self-advancement, within the development of a many-sided and harmonious personal identity.<sup>239</sup>

Penjelasan yang bersifat fleksibel terhadap istilah “realisme” menyebabkan timbulnya kebebasan yang sangat besar bagi para seniman yang menjadi semakin merasa tertarik dengan ideologi umum LEKRA. Apabila dibandingkan dengan aturan-aturan tertulis estetis dan segi isi yang lebih rigid di Uni Sovyet, Blok Timur dan China maka seni yang diabdikan untuk Indonesia pada kurun waktu antara tahun 1950 sampai dengan tahun 1965 memberikan kesan sangat berbeda dan perseorangan. Ideologi dapat dilihat dengan jelas pada pilihan terhadap tema (rakyat) akan tetapi tidak dalam hal gaya. Dalam seni yang diabdikan di Indonesia, orang tidak akan pernah berhasil menemukan lukisan mengenai petani, tentara dan buruh yang sedang tertawa lepas seperti yang banyak terdapat di negara-negara yang berhauan komunisme. Para pelukis yang tergabung di dalam LEKRA tidak perlu selalu terpancang pada aturan-aturan realistik-sosialistik yang dogmatis dan ortodoks.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Foulcher, K., *Social commitment in Literature and the Arts, The Indonesian's Institute of people's culture, 1950-1965*, Victoria, 1986, hlm. 221. Informasi mengenai LEKRA lebih lanjut di dalam Holt, C., *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Cornell University, 1967, hlm. 246-248. Wright, A., “Painting the People”, *Modern Indonesian Art*, Berkeley, 1990, hlm. 123-126.

<sup>240</sup> Propaganda seni seperti ini sekarang juga dapat dilihat setiap tahunnya pada saat peringatan hari Kemerdekaan, dipasang dengan papan reklame besar di sepanjang jalan. Pada papan yang realistik ini terdapat gambar presiden Suharto diantara para petani dan buruh, bersama-sama membangun negara. Papan-papan ini dilukis secara kolektif, antara lain oleh Samsudin di Yogyakarta.

Kebebasan artistik yang menyebabkan pesan yang ingin disampaikan seringkali dikalahkan dengan keindahan estetis kadang-kadang menimbulkan pertanyaan di lingkungannya sendiri. Dalam hubungannya dengan hal ini di surat kabar *Harian Rakyat* yang merupakan sebuah surat kabar berhaluan komunistis yang terbit di tahun lima puluhan, terdapat sebuah laporan mengenai sebuah pameran yang diorganisir oleh LEKRA untuk memperingati hari buruh pada tanggal 1 Mei. Pameran ini yang diselenggarakan di Solo sejak tanggal 30 April sampai dengan 5 Mei tahun 1955 berada di sebuah tempat terbuka baik siang maupun malam hari. Karya-karya dari sebanyak Sembilan belas pelukis LEKRA dapat ditonton oleh setiap orang mulai dari yang berprofesi sebagai tukang besak sampai professor. Penulis bertanya kepada dirinya sendiri apakah lukisan-lukisan tersebut yang diberi judul yang mengandung banyak arti seperti “Anggrek”, “Gadis-gadis Bali” atau “Putri Solo” sudah memenuhi ideologi LEKRA?<sup>241</sup> Laporan pameran lainnya yang juga dimuat di dalam surat kabar *Harian Rakyat* ialah laporan pameran yang diselenggarakan pada tahun 1957 yang bertempat di gedung Pemuda di Jakarta. Dalam pameran ini dipamerkan karya-karya dari sanggar Pelukis Rakyat yang dalam hal ini juga diragukan apakah karya-karya yang dipamerkan itu juga akan berkaitan dengan “rakyat”. Menurut penulis Nugroho, karya-karya yang dipamerkan dari segi gaya dirasakan “asing”, “...”, tidak sesuai dengan “kenyataan yang sebenarnya” dan oleh karena itu menjadi bersifat “egoistis”. Sebuah karya Hendra yang melukiskan seorang laki-laki dengan anaknya, yang baru saja mereka menangkap seekor ikan menurut Nugroho adalah hanya sebuah laporan kejadian yang mendarat dan biasa saja. Dari penggambaran yang ada tidak dapat dibaca tentang “apa yang dilakukan oleh orang tersebut dengan ikannya itu” (memakannya atau menjualnya) dan “apakah yang bersangkutan merasa senang” (ekspresi dari emosi). Menurut Nugroho, sebagai contoh dari keberhasilan seni untuk rakyat ialah pada penyelenggaraan pameran pelukis

---

<sup>241</sup> “Seteling seni lukis Rakyat”, *Harian Rakyat*, Sabtu 14 Mei 1955, hlm.3.

yang berasal dari Uni Sovyet pada bulan Desember tahun 1956 di Jakarta. Lukisan-lukisan dalam pameran ini disamping dari segi gayanya yang persis dan dihias juga pesan yang disampaikan jelas dengan ekspresivitas dan emosi yang besar dari orang-orang yang digambar.

Redaksi Harian Rakyat memuat tulisan Sudjojono sebagai jawaban terhadap surat yang diterimanya. Di dalamnya disebutkan bahwa penulis lagi-lagi mempertahankan konsep “realisme” Indonesia. “Realisme” menurut Sudjojono tidak sama dengan sebuah penuturan kembali kebenaran secara mendetil. Sebagai contoh dari realisme oleh penulis disebutkan cara yang dipergunakan oleh Picasso untuk melukis, menghias dan menyederhanakan burung merpati, akan tetapi meskipun demikian tetap saja terlihat seperti “sebenarnya”. Bahwa bangsa Indonesia masih belum memahami seni modern dan masih terbelakang adalah sebagai akibat masa kolonial, demikian yang menjadi jawaban Sudjojono. Tujuan seni Indonesia adalah untuk melakukan pendidikan bagi rakyat agar mencapai tingkatan yang lebih tinggi, dan tidak untuk “kemunduran” sampai menjadi “seni yang kasar dan tidak sopan”.<sup>242</sup>

Selama keberadaan LEKRA (1950-1965) terjadi berbagai macam pertukaran kebudayaan dengan Uni Sovyet, negara-negara blok Timur (Jerman-Timur, Cekoslovakia) dan China. Pelukis Sudjojono yang beberapa kali diundang pada berbagai misi kebudayaan ini membuat laporannya yang dimuat di dalam Harian Rakyat. Dari artikelnya yang panjang dan menyenangkan untuk dibaca yang diberi judul “Seni Rupa, Film dan Istana terlarang di Republik Rakyat China” tampak dengan jelas perhatiannya yang besar terhadap seni kerajinan kayu dan poster China. Menurut Sudjojono seni tersebut tetap mempunyai “corak China” yang khas meskipun menggunakan gaya realistik-sosialistik, yang mana hal ini merupakan sebuah ideal yang ingin diperjuangkan oleh Indonesia sendiri. Dalam garis tradisi ini menurut Sudjojono bentuk seni China itu harus menjadi rujukan bagi wayang di Indonesia yang harus tetap dipertahankan.

---

<sup>242</sup> Nugroho, “Seni untuk Rakyat”, *Harian Rakyat*, Sabtu 9 Maret 1957, hlm.3. Jawaban redaksional ditulis oleh Sudjojono.

Wayang tradisional sekarang seharusnya diperbaharui yang dapat dipergunakan untuk memberikan penerangan kepada rakyat. Hal ini dengan strategi yang sudah dipersiapkan sebelumnya ternyata dalam pelaksanaannya tidak pernah memberikan keberhasilan yang besar. Ruth McVey di dalam artikelnya yang berjudul “ *The Wayang Controversy in Indonesian Communism*” memberikan sebuah analisa mengenai problematik wayang. Para pendiri LEKRA ialah merupakan golongan intelektual Jawa yang berpengaruh dan yang berasal dari kota. Mereka menentang seni tradisional oleh karena seni ini mempunyai hubungan yang erat dengan feodalisme Jawa yang dalam hal ini akan ditumpas oleh LEKRA. Model kebudayaan yang muncul dari lingkungan kraton Yogyakarta tidak dalam waktu yang lama akan tetapi dari pengusaha dan politisi di Jakarta. Mereka ingin disebut sebagai orang-orang yang berpikiran maju dan tidak lagi berpikiran kuno.<sup>243</sup>

Pengaruh ideologi Partai Komunis di dalam seni lukis sangat terbatas dan biasanya hal itu hanya tampak keluar secara individual. Seni yang diabdikan oleh para pelukis LEKRA dalam hal ini dapat bergaya realistik (Sudjojono), ekspresionistik (Hendra, Resobowo) atau bahkan impresionistik (Trubus, 1926-1966). Mereka lebih berhaluan nasionalistik dibandingkan dengan komunistik.<sup>244</sup>

#### - **Seni Neo-“Mooi Indie”**

Karya-karya figurative Dullah dan Basuki Abdullah dapat dianggap sebagai sebuah contoh dari aliran kedua, yaitu aliran seni Neo Mooi-Indie. Banyak

---

<sup>243</sup> McVey, R., “The Wayang Controversy in Indonesian Communism”, *Indonesia*, No.5, April 1968, Cornell, hlm.21-51.

<sup>244</sup> Lihat mengenai hubungan antara nasionalisme, komunisme dan Islam di dalam Java. Shiraishi, T., *An age in motion, Popular Radicalism in Java, 1912-1926*, Cornell, 1990, Terutama Bab 7 “Islamism and Communism”, hlm.249-298.

potret-potret etnis karya Dullah (1919-1996) seperti misalnya “Halimah seorang gadis Arab (gambar 53) adalah merupakan penerusan gaya Mooi-Indie dari masa sebelum peperangan. Pandangan romantis, eksotis dari para pelukis dari masa sebelum peperangan (para pelukis luar negeri dan Indonesia) sekarang berubah menjadi sebuah manifestasi bangga terhadap kesadaran sendiri. Kepakaran Dullah yang berupa karya-karya pemandangan alam dan potret harus mendokumentasikan “Persatuan dalam Keberagaman” Indonesia. Dengan gambar-gambar folklore regional dan pemandangan-pemandangan alam regional maka sebuah gambaran mengenai kekayaan dan variasi di dalam kebudayaan dan alam Indonesia dapat ditampilkan.

Semangat yang lebih herois dan dramatis tampak dari karya “pelukis istana” Basuki Abdullah (1915-1994). Melalui potret-potret presiden Sukarno dalam penampilan yang mengacu kepada mitologi Indonesia (Jawa), atau potret-potret wanita Indonesia maka negara republik Indonesia yang masih baru itu disanjungnya. Realisme Basuki Abdullah dan Dullah memberikan gambaran mengenai sebuah kenyataan yang diromantisir. Lukisan-lukisannya cocok dengan politik kebudayaan yang bersifat nasionalistis (gambar 54). Mereka menguatkan kebanggaan nasional dan memenuhi selera dari kolektor paling penting yaitu presiden Sukarno.

#### - **Koleksi Soekarno**

Koleksi unik Sukarno, presiden pertama Indonesia dimuat dalam lima buku album besar. Koleksi yang luas (lukisan, patung, keramik) ditampilkan dalam foto-foto berwarna dalam format ukuran besar (35 x 25 cm.). Lima jilid buku album yang berjudul *Paintings from the Collection of Dr. Sukarno, President of the Republik of Indonesia* merupakan sebuah hadiah dari Presiden Mao Tse Tung dalam rangka kunjungan resmi Sukarno ke China yang dilakukan pada tahun 1956. Terbitan pertama dicetak di China pada periode antara tahun 1959

(Jilid I dan Jilid II) sampai dengan tahun 1959 (Jilid III dan Jilid IV).<sup>245</sup> Terbitan edisi lux ini pada tahun 1964 dicetak ulang lagi yang sekarang dilakukan di Jepang dengan penambahan Jilid V yang baru yang di dalamnya dimuat koleksi karya seni patung dan keramik. Reproduksi terbitan kedua ini diminta sendiri secara langsung oleh Sukarno dalam “A message from President Sukarno” yang berbunyi sebagai berikut:

This current publications includes not only paintings but also sculpture and ancient porcelains. The number of paintings and sculptures in my collection are increasing all the time. In the present atmosphere on independence- Free Indonesia- art is sure to bloom. Such is not the case in an atmosphere of colonialism! The paintings and sculptures in my collection are not always of the same high quality. However, those paintings and sculptures are themselves proof of “the fruits of independence”. Surely independent nations are happy nations!, Sukarno, January 1th, 1964 (gambar 55a dan 55b).

Penyusun buku album ini yang merupakan seorang pelukis China-Indonesia bernama Lee Man Fong (1913-1988) di dalam kata pengantarnya menggaris bawahi mengenai perhatian Sukarno yang disebutkannya sebagai seorang pecinta seni, ahli seni dan terakhir ialah sebagai seorang seniman.<sup>246</sup>

Lukisan-lukisan yang dimuat dalam empat jilid buku album tersebut dapat dibagi menjadi dua kategori yaitu lukisan-lukisan Indonesia dan lukisan-lukisan luar negeri. Lukisan-lukisan Indonesia meliputi jumlah separuh koleksi (dua ratus) yang sebagian besar adalah merupakan karya-karya dari tiga “pelukis istana” yaitu Basuki Abdullah, Dullah dan Lee

---

<sup>245</sup> *Paintings from the Collection of Dr. Sukarno, President of the Republik of Indonesia*, compiled by Dullah, Vol. I and II, Peking, 1956, Vol. III and IV, 1959. Berisi sebanyak 384 reproduksi berwarna.

<sup>246</sup> *Paintings from the Collection of Dr. Sukarno, President of the Republik of Indonesia*, compiled by Lee Man Fong, 1964, Volume I-V, Tokyo. “Message from President Sukarno”, hlm.16; bahasa Indonesia hlm. 13. “Preface Lee Mon Fang”, hlm. 18; bahasa Indonesia hlm. 16. Dari Sukarno sendiri terdapat satu karya lukisannya yang dimasukkan kedalamnya yaitu lukisan *Rini*, 1958, cat minyak di atas kain, 70 x 89 cm. Koleksi Sukarno I, no.9.

Man Fong. Tiga pelukis ini yang tinggal dan berkarya di lingkungan terdekat Sukarno mengusung gaya Mooi-Indie yang figuratif dan romantis akan tetapi obyek temanya mengalami perubahan. Potret-potret Sukarno, kenang-kenangan terhadap revolusi yang heroik, cerita-cerita rakyat dari banyak tradisi budaya Indonesia, pemandangan alam Indonesia atau pertunjukan-pertunjukan mitologis sekarang dianggap sebagai simbol-simbol bagi negara Republik Indonesia yang masih baru itu. Sementara itu Dullah memfokuskan karya-karyanya mengenai sebuah dokumentasi “Negara dan Bangsa” yang sangat terinci, sedangkan Basuki Abdullah lebih memilih menghasilkan karya-karya mengenai pemandangan alam, potret-potret “*beau-monde*” atau dewi-dewi yang berasal dari mitologi Hindu. Lee Man Fong banyak melukis mengenai gaya hidup disamping seni China di atas kertas. Pandangan romantik terhadap “negara dan bangsa” Indonesia dalam bagian koleksi Sukarno berupa lukisan-lukisan Indonesia banyak diwakili oleh karya-karya dari Dezentje, Abdullah Suriosubroto, Wakidi dan Wahdi.

Sebagian besar dari kategori lukisan-lukisan yang berasal dari luar negeri adalah merupakan karya-karya lukisan Hindia Belanda (empat puluh). Para pelukis Belanda dapat dibagi menjadi dua kelompok, yaitu para pelukis Mooi-Indie dari generasi yang lebih tua (Dake, Imandt, Sayers) dan para pelukis kelompok “Bali” yang lebih muda (Bonnet, Hofker, Arie Smit, Sonnega, Han Snel). Pelukis-pelukis Bonnet dan Hofker melanjutkan tradisi Mooi-Indie sedangkan Arie Smit, Sonnega dan Han Snel memberikan gaya lebih abstrak terhadap eksotis Bali. Diantara lukisan-lukisan dari luar negeri lainnya yang merupakan karya-karya para pelukis Eropa (Italia, Austria, Belgia, Swis) yang tinggal di Indonesia untuk sementara waktu kebanyakan beraliran Mooi-Indie romantik. Kelompok terakhir dari koleksi terdiri dari seni yang lebih tradisional yang berasal dari berbagai negara Timur (China, Jepang).

Dari kumpulan karya yang menjadi koleksi dapat diketahui bahwa yang menjadi pilihan Sukarno ialah lukisan-lukisan yang beraliran nasionalistis, “romantis”, yang memberikan gambaran tema-tema yang diidealisasikan

seperti misalnya kepahlawanan Indonesia (revolusi), pemandangan alam Indonesia (keindahan alam) dan wanita Indonesia (d disesuaikan dengan tema-tema mitologis). Tiga jilid pertama muai dengan potret Sukarno sendiri yang digambar oleh Basuki Abdullah. Pada salah satu potret-potret ini (gambar 56a) presiden terlihat sedang berdiri dengan memakai pakaian berwarna putih bersih dan ditangannya tampak memegang naskah proklamasi kemerdekaan (17 Agustus 1945). Ia memandang publik dengan penuh kepercayaan diri dan sementara itu pada latar belakang tampak berkibar bendera Indonesia. Pembuatan koleksi lukisan berhubungan langsung dengan tujuan yang ingin diwujudkan yaitu kreasi sebuah Kesenian Nasional. Tugas yang diterima oleh pelukis-Kolonel Agus Djaja (1913-1994) pada tahun 1946 untuk melakukan pengumpulan terhadap lukisan-lukisan dan berbagai benda seni lainnya harus dapat mewujudkan sebuah "Museum Seni Nasional".<sup>247</sup> Museum ini sampai dengan hari ini belum bisa diwujudkan. Lukisan-lukisan yang berhasil

---

<sup>247</sup> Salinan dari tugas ini diperoleh H. Spanjaard dari Agus Djaja. Teks itu berbunyi sebagai berikut: "Kami, Presiden Repoeblik Indonesia, memerintahkan kepada segenap Djawatan Sipil dan Militer oentoek memberi bantoean seperloenja kepada KOLONEL AGUS DJAJA dalam melakoekan kewadjabannya mengoempoelkan/membeli/mendaftarkan menjelidiki loekisan-loekisan dan lain-lain barang jang bersifat kesenian goena kepentingan Persiapan Moeseoem kesenian Nasional", Djokjakarta 13 Djoeli 1946, Presiden Repoeblik Indonesia, SOEKARNO". Pada tahun 1947 Agus Djaja dan Otto Djaja pergi ke Belanda untuk lebih memperdalam pengetahuannya mengenai lukisan. Sesudah mereka melakukan pameran di Museum Stedelijk Amsterdam maka Agus Djaja sendiri kemudian diangkat sebagai anggota sebuah komisi yang menyeleksi karya-karya seni yang akan dibeli oleh pihak Kotapraja. Sebagai orang Indonesia Agus Djaja membagi posisinya ini dengan orang-orang Belanda bernama Roell (mantan direktur Museum Stedelijk) dan Sandberg (direktur Museum Stedelijk). Hal ini merupakan sebuah prestasi yang menarik dari seorang Kolonel yang berasal dari kesatuan Tentara Indonesia!. Dalam sebuah surat yang dikirimkan oleh Kotapraja Ansterdam kepada Agus Djaja (Afd. K No. 560A/14. 30 Maret 1949) terdapat kalimat sebagai berikut: " Bersama ini saya memberitahukan kepada anda bahwa Walikota dan parlemen pada tahun 1949 mengangkat anda sebagai anggota Komisi yang bertugas untuk memberikan saran dan nasehat terhadap pembelian lukisan-lukisan, gambar-gambar dan barang-barang seni lainnya.

diselamatkan dari medan perjuangan disimpan dalam koleksi pribadi Sukarno (sekarang Suharto) yang tidak dapat diakses oleh public secara luas.

Bahwa presiden Sukarno tidak secara khusus menganjurkan satu gaya sebagai gaya resmi negara dapat dibaca dari koleksinya. Sebab selain karya-karya romantis dan seringkali karya tiruan “pelukis-pelukis istana” terdapat juga karya-karya para pelukis yang lebih modern seperti Sudjojono, Hendra, Affandi, Harijadi dan dua bersaudara Agus Djaja dan Otto Djaja. Para pelukis ini memisahkan diri dari kelompok yang sudah disebutkan lebih dulu berdasarkan secara akademis lebih kurang dan gayanya yang lebih ekspresif dimana mereka mencoba untuk masuk ke aliran-aliran modern internasional seperti misalnya ekspresionisme (Sudjojono, Hendra) atau “primitivisme” (Agus Djaja dan Otto Djaja).

Apakah sekarang ini karya-karya bersifat realistik, impresionistis, ekspresionistis, seni yang diabdikan untuk sosial atau Neo Mooi-Indie sepanjang pesan yang ingin disampaikan memberikan sumbangan kepada ideal Indonesia, sepanjang karya-karya itu bernilai karena melalui berbagai kesulitan untuk dapat mengumpulkannya maka semuanya itu mempunyai nilai yang penting. Presiden Sukarno sangat menyukai seni akademis yang mempunyai corak karakter romantik abad kesembilan belas dan bentuk-bentuk seni figuratif lainnya yang berhubungan dengan hal itu. Sukarno sendiri melukis potret-potret yang realistik (gambar 56b). Ia menghargai dan banyak menaruh perhatian terhadap ekspresi individual para seniman yang berjuang untuk seni modern dibandingkan dengan mereka yang terus berkuat dengan seni tradisional. Pada saat Sukarno berkunjung ke atelier Agus Djaja untuk pertama kalinya (1957) maka ia menuliskan di buku tamu bahwa seni pada awalnya adalah menunjukkan karakter individual penciptanya: “Seni Agus Djaja adalah seni AGUS DJAJA”. Presiden

menyatakan kebanggaannya terhadap kekayaan kreativitas dan keberagaman para seniman Indonesia.<sup>248</sup>

Avant-garde internasional dari masa itu sangat sulit untuk masuk kedalam koleksi. Seni abstrak terlalu jauh dengan nasionalisme budaya Sukarno yang menyesuaikan diri sendiri dengan rakyat. Seperti halnya presiden sendiri yang memberikan komentar dalam kata pengantarnya dengan mengatakan bahwa kualitas dari koleksi tidak sama tingginya. Lukisan-lukisan juga merupakan sebuah bukti kemerdekaan yang dapat dirasakan dengan jelas. Estetik dari lukisan-lukisan itu juga sangat dihargai oleh Sukarno yang merupakan seorang Jawa.<sup>249</sup> Adalah menjadi harapan Sukarno bahwa nantinya sesudah ia meninggal dunia maka koleksinya akan ditempatkan dalam sebuah museum nasional. Disana nantinya bangsa Indonesia akan dapat melihat dan menyaksikan keindahannya. Koleksi ini sampai dengan hari ini ternyata masih tetap menjadi sebuah koleksi pribadi.<sup>250</sup>

Pada paruh kedua tahun lima puluhan hubungan antara Sukarno dengan organisasi-organisasi seniman yang berhaluan kiri menjadi semakin bertambah erat. Politik pemerintah Sukarno yang sejak tahun 1957 menekankan mengenai Kepribadian Indonesia sesuai dengan cita-cita dari LEKRA dan PKI. Pada tanggal 4 Maret tahun 1957 sebuah delegasi seniman (LEKRA dan bukan LEKRA) menyampaikan sikap penghormatan terhadap pemikiran-pemikiran baru presiden yang dikenal dengan istilah Konsepsi

---

<sup>248</sup> Halaman buku tamu Agus Djaja berisi teks sebagai berikut: “Seni-sedjati membawa individualitet (kepribadian) pentjiptanja. Seni-Agus Djaja adalah seni-AGUS DJAJA. Saja merasa bangga, bahwa seniman-seniman Indonesia-dengan-aneka warna kepribadiannja menundjukkan kekajaan-daja-tjipta. Laksana harmonie karangan bunga jang aneka-warna”, Soekarno, 22-4-'57. (Salinan arsip H. Spanjaard).

<sup>249</sup> Adams, C., *Sukarno, een autobiografie*, Den Haag, 1967, hlm.21.

<sup>250</sup> Koleksi tersimpan di dua istana, yaitu istana lapangan Merdeka dan istana Bogor.

Presiden.<sup>251</sup> Sejak tahun 1958 yaitu pada waktu Sukarno menetapkan mengenai Demokrasi Terpimpin maka berarti bahwa dengan dihapuskannya parlemen yang dipilih secara demokratis menyebabkan situasi politik menjadi semakin tajam yang juga meliputi pertentangan budaya di dalamnya. Pengaruh organisasi LEKRA menjadi semakin bertambah besar terutama sesudah diselenggarakannya Konggres Nasional yang pertama di Solo (1959) yang didukung oleh ideologi negara dari Sukarno yang semakin anti-Barat dan pro dengan bentuk-bentuk komunistis. Sejak tahun 1960 di dalam LEKRA diberikan pilihan konsep-konsep seni yang berasal dari China yang lebih baik daripada yang berasal dari Moskow. Hal ini berarti penekanan diberikan terhadap romantik revolusioner sebagai ganti dari realisme sosialis dan sebuah upaya untuk memperluas seni menjadi “melorot kebawah” ( hal terakhir ini terutama dilakukan melalui theater).

Pada waktu LEKRA pada akhirnya juga mendiktekan ideology kepada organisasi negara yang netral yaitu BMKN (Badan Musjawarat Kebudayaan Nasional) maka mau tidak mau kemudian muncul reaksi balasan dari berbagai organisasi seni yang bersifat netral. Pada tahun 1963 sebuah kelompok seniman (terutama para penulis, antara lain Trisno Sumardjo dan Wiratmo Sukito) menyampaikan Manifes Kebudayaan kepada Sukarno sebagai reaksi terhadap Manifes Politik (Manifesto Politik) yang sudah dipropagandakan sebelumnya oleh Sukarno untuk dijadikan sebagai dasar pembentukan kehidupan kebudayaan nasional. Pada Manifesto Kebudayaan yang dalam upayanya untuk mewujudkan budaya nasional seperti halnya LEKRA mengedepankan persyaratan adanya kebebasan berkreasi.<sup>252</sup> Pertentangan ini

---

<sup>251</sup> Walujadi Tur, “Delegasi Kaum Seniman Ke Istana’, *Harian Rakyat*, Sabtu 9 Maret 1957, hlm.3

<sup>252</sup> Credo manifesto berbunyi sebagai berikut: “For us culture is the struggle to bring to perfection the conditions of human existence. We do not regard any one sector of culture as superior to other sectors of culture. All sectors work together for the culture to the best of their ability. In this realization of national culture we strive to be truly and purely creative as our contribution to the struggle to defend

tidak pernah dapat dijumpai. Situasi politik yang penuh ketegangan mengakibatkan peristiwa perebutan kekuasaan pada tahun 1965 dimana kemudian Orde Baru-nya presiden Suharto muncul sebagai pemegang kekuasaan. Berbagai peranan menjadi terbalik. Banyak para penulis, penyair dan pelukis yang sebelumnya manaruh simpati terhadap PKI atau LEKRA terpaksa harus menanggung akibatnya. Mereka dimasukkan kedalam penjara dalam waktu singkat maupun lama atau meninggal dunia di dalam proses perubahan politik kenegaraan yang besar dan berdarah. Sejumlah seniman melarikan diri ke luar negeri (China, Uni-Sovyet, Negara-negara Blok Timur).<sup>253</sup>

## KREASI SEBUAH IDENTITAS INDONESIA

### **Promosi Seni Nasional: Teori**

Sebagai kelanjutan dari Kongres Kebudayaan yang diselenggarakan pada tahun 1948 di Magelang maka selanjutnya diselenggarakan Konferensi Kebudayaan Nasional pertama di Jakarta pada tanggal 5-8 Agustus tahun 1950. Konferensi ini diorganisir oleh Lembaga Kebudayaan Indonesia yang dibentuk

---

and develop one dignity as Indonesian people in the community of nations. The *Panca-Sila* is the philosophical basis of our culture". Aslinya diterbitkan dalam *Sastra* 9,10, 1963, dalam bahasa Inggris dimuat dalam sebuah artikel yang ditulis oleh Oemarjati, B., "Development of moder Indonesia literature", dalam Soebadio, H., (ed), *Dynamics of Indonesian History*. Amsterdam, 1978, hlm. 307-343.

<sup>253</sup> Hendra dan Tatang di penjara dalam waktu lama. Selama masa penahanannya mereka masih bisa tetap melukis dengan memperoleh bantuan dari orang-orang lain. Trubus meninggal dunia. Basuki Resobowo melarikan diri ke Belanda melalui China dan Jerman Timur. Oleh karena perkara ini di Indonesia masih tetap bermuatan politis maka tidak banyak penelitian yang dilakukan mengenai hal ini. Adalah merupakan sebuah tabu untuk menyingkap peristiwa ini. Para seniman yang oleh karena satu dan lain hal dikelompokkan kedalam kelompok kiri menolak untuk menceritakan masa lalu mereka. Sebuah pengecualian dalam hal ini ialah pelukis Basuki Resobowo (yang tinggal di Belanda) yang dalam biografinya dan tulisan-tulisan lainnya banyak menceritakan situasi yang terjadi pada masa itu.

pada bulan Februari tahun 1950 Sebagai tema dari konferensi ini ialah: “Kebudayaan Nasional dan hubungannya dengan budaya-budaya lainnya”. Dari berbagai “Pra-advis” dapat diketahui bahwa pertentangan lama antara Timur-Barat diantara para pemimpin budaya menjadi semakin lemah. Dalam hal ini terdapat pertanyaan yaitu seberapa jauh Indonesia dapat menerima pengaruh Barat dan pertanyaan mengenai bagaimana hubungan antara budaya-budaya regional dalam kaitannya dengan Budaya persatuan. Ki Hadjar Dewantoro di dalam dua poin terakhir “Pra-advis”-nya menetapkan hal-hal sebagai berikut:

1. Kebudayaan nasional Indonesia mengandung semua benda-benda budaya yang berkualitas dan bernilai tinggi dari seluruh wilayah kepulauan, baik yang berumur tua maupun yang baru, yang mencerminkan semangat nasional.
2. A. Orang harus dapat merelakan untuk tidak menyimpan berbagai benda budaya lama yang sekiranya menghalangi perkembangan kemanusiaan.
2. B. Orang harus tetap mempertahankan bentuk-bentuk budaya lama yang bernilai tinggi dan apabila diperlukan dapat dapat sedikit di rubah, diperbaiki dan disesuaikan dengan jiwa semangat jaman baru.
2. C. Orang harus mengambil semua unsur-unsur budaya dari luar negeri untuk dimasukkan kedalam budaya nasional apabila hal itu dapat memperkaya kehidupan bangsa.

Takdir Alisjahbana yang selama ini selalu mendukung sebuah sikap terbuka terhadap Barat ,menyampaikan berbagai pendapat sebagai berikut:

1. Kita sebagai bangsa yang masih muda harus dapat menerima sebanyak-banyaknya pemikiran mengenai budaya modern, dengan sebuah keyakinan bahwa di bidang kebudayaan tidak aka nada permusuhan, hanya menunjukkan jiwa semangat manusia.

2. Sesudah Belanda menyerahkan kekuasaannya kepada kita maka kita harus mengambil sikap yang obyektif, terlepas dari perasaan sentimen yang muncul dari rasa rendah diri dalam berhadapan dengan bangsa Belanda.

Trisno Sumardjo yang juga melakukan pembelaan terhadap kebebasan di bidang seni menyampaikan saran sebagai berikut: "Selama pemerintah berdiri berhadapan dengan berbagai macam aliran maka semua keanekaragaman ini-partai-partai politik, perkumpulan-perkumpulan seni, perbedaan antara anak-anak muda dengan orang-orang tua- akan berada dibawah sayap-sayap Pancasila, akan tetapi kebijaksanaan pemerintah harus tidak memaksakan politik budaya dan pendapat-pendapat seninya kepada publik. (.....) Terutama berbagai pernyataan mengenai seni di tingkat tinggi harus memperoleh perhatian dari pemerintah misalnya seni tari Jawa, seni lukis dan seni sastra modern."<sup>254</sup> Dalam resolusi yang dirumuskan di akhir konferensi antara lain terdapat harapan-harapan sebagai berikut: dilakukannya perjanjian kebudayaan dengan negara-negara lain, pengangkatan dan penempatan atase-atase kebudayaan di luar negeri, pertukaran para ahli ilmu pengetahuan, mahasiswa dan seniman di tingkat internasional. Di tingkat nasional: menyempurnakan dan melengkapi berbagai lembaga kebudayaan yang meliputi museum, konservatorium, akademi-akademi seni, perpustakaan-perpustakaan dan lembaga-lembaga ilmu pengetahuan.<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> *De Nationale Culturele Conferentie te Djakarta*, Edisi nomor khusus *Cultureel Nieuws Indonesie*, terbitan bulanan dari de Stichting voor Culturele Samenwerking, Oktober 1950, hlm.1-46. Kutipan langsung Ki Hadjar Dewantoro, hlm.9; kutipan langsung Alisjahbana, hlm.14; kutipan langsung Sumardjo, hlm.16; Lima Sila ialah: Ketuhanan yang maha Esa, Kemanusiaan yang adil dan beradab, Persatuan Indonesia, Kerakyatan yang dipimpin oleh hikmat kebijaksanaan dalam permusyawaratan dan perwakilan, Keadilan sosial bagi seluruh rakyat Indonesia. Lihat Schulte Nordholt, N., *Indonesie*, Amsterdam, 1991.

<sup>255</sup> *Idem.*, hlm.32-33.

Dibandingkan dengan Polemik Kebudayaan yang dilakukan pada masa sebelum peperangan maka pengaruh-pengaruh Barat tampak lebih dapat diterima. Baik Ki Hadjar Dewantoro maupun Takdir Alisjahbana mengungkapkan sesuatu yang sudah lama terkandung dalam hatinya untuk bersedia menerima berbagai unsur Barat kedalam kebudayaan Indonesia. Dilihat dalam prakteknya keterbukaan terhadap Barat ini harus didorong dengan pertukaran luar negeri dan dengan mendirikan lembaga-lembaga budaya di Indonesia sendiri seperti misalnya museum, akademi seni, perpustakaan dan penerapan seni dan estetika sebagai mata pelajaran di sekolah menengah dan universitas. Kritik seni akan dapat memberikan sumbangan terhadap peningkatan kualitas seni.<sup>256</sup> Tujuan akhir politik kebudayaan adalah menciptakan sebuah kesadaran budaya “Indonesia” yang berjalan parallel dengankreasi negara Indonesia. “Kebudayaan Indonesia” adalah sebuah utopi ideologis yang dimaksudkan untuk menjembatani jurang pemisah dari berbagai macam budaya regional dan berbagai macam pengaruh politik (USA dan USSR) dalam penggabungan Indonesia. Dari segi bahasa (Bahasa Indonesia) dan politik (prinsip-prinsip Panca-Sila) persatuan Indonesia sudah dapat diwujudkan, akan tetapi di bidang seni rupa hal itu belum dapat diwujudkan.<sup>257</sup>

### **Sirkuit Budaya: Praktek**

---

<sup>256</sup> Lihat juga Nomor Penerbitan Konggres Kebudayaan, Nomor penerbitan khusus *Cultureel nieuws Indonesie*, Nopember- Desember 1951, hlm.1-127.

<sup>257</sup> Memajukan identitas nasional dengan melalui seni rupa juga sudah menjadi sebuah kebiasaan di Belanda pada abad kesembilan belas. Lihat mengenai hal ini: Bank, J., *Het Roemrijke Vaderland, cultureel nationalism in Nederland in de negentiende eeuw*, Den Haag, 1990. Juga dalam nomor khusus *Kunstschrift*, “Waar de Blanke Top”, 34e jrg. No.2, mart-april 1990. Yang berhubungan dengan Indonesia: Anderson, B., “Census, Map, Museum” dalam *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, 1991, hlm.165-185. Dahm, B., “Aan de Overzijde van de Gouden brug” dan “Samenvatting De Pantjasila”, *Soekarno en de strijd om Indonesie’s onafhankelijkheid*, Mappel, 1964, hlm. 283-297 dan hlm.298-311.

Bagaimanakah ideal kebudayaan Indonesia yang sudah dicanangkan oleh lembaga-lembaga kebudayaan resmi pemerintah ditindaklanjuti di dalam prakteknya? Indonesia selama periode tahun lima puluhan mempunyai dua majalah budaya yang terbit secara bulanan yang di dalamnya terdapat banyak diskusi yang dilakukan dengan bersemangat mengenai masa depan seni. Majalah yang mula-mula ada yaitu majalah *Indonesia* (1949) diterbitkan oleh penerbit Indonesia Balai Pustaka dan sejak tahun 1950 diterbitkan oleh Lembaga Kebudayaan Indonesia. Redaksinya terdiri dari para penulis (Armijn Pane, Jassin, Trisno Sumardjo), pelukis (Agus Djaja) dan sejarawan seni. Sejak tahun 1950 aksan sastra bergeser menjadi sejarah kebudayaan umum. Majalah *Indonesia* berisi artikel-artikel mengenai seni lukis dan seni music, cerita-cerita pendek dan puisi-puisi (seringkali para pemula), tinjauan kebudayaan terhadap budaya lokal maupun internasional. Ilustrasi hitam-putih yang terdapat dalam majalah kebanyakan dirancang oleh para seniman Indonesia. Pada edisi terbitan bulan April tahun 1951 majalah ini seluruhnya memuat mengenai "Seni Lukis Indonesia Baru".<sup>258</sup> Karya-karya lukisan, gambar dan lukisan kayu dari sebanyak dua puluh lima pelukis ditampilkan dalam bentuk reproduksinya yang berwarna hitam-putih. Pada artikel-artikel yang terdapat di dalam majalah semuanya menekankan mengenai pentingnya peranan para pelukis muda, misalnya dengan sebuah moto dari Sudjojono yang sudah dimuat di dalam artikelnya yang berjudul: "Mencari Corak Persatuan Indonesia".

Selain majalah *Indonesia* juga terdapat majalah bulanan *Budaya* yang diterbitkan oleh Kementerian Pengajaran, Pendidikan dan Kebudayaan. Pada tahun 1954 diterbitkan sebuah nomor terbitan khusus *Budaya* yang memuat mengenai penyelenggaraan *Biennale Kedua* di Sao Paulo Brasil (11 Desember 1953-12 Maret 1954) dimana Indonesia juga diundang sebagai negara peserta. Tiga orang pelukis yaitu Kusnadi, Affandi dan Sholihin ditunjuk untuk menjadi wakil pemerintah Indonesia. Kusnadi pada waktu itu bekerja di bagian

---

<sup>258</sup> Seni-Lukis Indonesia Baru, *Indonesia* tahun pertama, No.4, April 1951, Djakarta.

kebudayaan kementerian di Yogyakarta menuliskan sebuah laporan yang lengkap mengenai peristiwa penting ini, dimana sebanyak tiga puluh tiga negara ikut berpartisipasi (termasuk Belanda). Menurut Kusnadi sebanyak 75% karya-karya yang dipamerkan adalah bergaya “Sesudah kubisme Picasso” yaitu: kubistis, abstrak, surelistis dan futuristis. Selain itu terdapat sebanyak 25% karya-karya yang dipamerkan ialah lukisan-lukisan bergaya impresionistis dan ekspresionistis dan dengan kekecualian beberapa naturalistis (antara lain Indonesia dan Brasilia).

Sesudah dilakukan pembicaraan dari berbagai negara peserta (Perancis, Italia, Jerman, Norwegia, Austria, Israel, Jepang, Amerika dan Brasilia) dilanjutkan dengan sebuah laporan mengenai pengiriman Indonesia. Laporan ini disusun dari sebanyak tiga puluh empat lukisan yang merupakan karya dari dua puluh lima orang seniman dan sebanyak duapuluh lukisan karya Affandi yang pada saat itu sudah selama beberapa tahun tinggal di Eropa. Diantara lukisan-lukisan para pelukis Indonesia juga terdapat dua pengiriman lukisan Bali yang merupakan karya Ida Bagus Made dan Ida Bagus Togog yang berasal dari Ubud. Kusnadi di dalam kesimpulannya menyebutkan bahwa di dalam pengiriman Indonesia terdapat sedikit karya abstrak oleh karena oleh karena: “Kita di Indonesia tidak mencari keabstrakan yang terdiri dari bentuk-bentuk patah (kubisme), oleh karena kita dalam hal ini menyenangi untuk melukiskan kekayaan dekoratif dan jiwa alam dan berbagai benda yang berada di sekitar kita”.<sup>259</sup> Pada halaman sampul dari nomor terbitan khusus Budaya ini terdapat gambar sebuah lukisan dekoratif karya Kartono dengan manusia dan hewan di sebuah alam menyerupai surga.

---

<sup>259</sup> Kusnadi, *Bienal II di Sao Paulo, Budaya*, tahun ke-3, No. 6, Juni 1954, Yogyakarta, hlm.5-47. Kutipan langsung hlm. 31: “Dan bahwa kita di Indonesia tidak mentjari keabstrakan dalam bentuk-bentuk jang dipetjah karena tertarik melukiskan kekajaan dekoratif maupun kejiwaan dari alam dan benda sekitar kita”.

Peristiwa besar internasional lainnya dimana seni Indonesia memperlihatkan wajahnya ialah Konferensi Asia Afrika di Bandung pada tahun 1955. Konferensi ini yang dibuka secara resmi oleh presiden Sukarno untuk menyatukan negara-negara dunia ketiga yang tergabung dalam negara-negara Non-Blok membentuk sebuah kesempatan untuk sejumlah aktivitas kebudayaan, antara lain ialah pameran-pameran. Dalam kata pengantar sebuah terbitan khusus mengenai “Kesenian Indonesia” (berbagai artikel mengenai tari-tarian, kesusastraan, drama sandiwara, film, musik dan seni rupa) Indrosughondo yang menjabat sebagai kepala bagian seni Kementerian di Bandung menunjukkan mengenai tujuan sebenarnya dari bagian kebudayaan Konferensi adalah sebagai berikut: *“As a last word, we wish the conference success, and may colonialism in any shape of form, political, economical or cultural, be wiped off the face of the earth, so that in the interchange of cultures and arts between peoples who should be better acquainted by closer contact”*. Artikel di bidang seni rupa ditulis oleh pelukis Kusnadi yang bekerja di Kementerian Pengajaran, Pendidikan dan Kebudayaan.<sup>260</sup> Di dalam penjelasannya ia membagi kesenian Indonesia dalam berbagai periode yaitu Pra-sejarah Timur, Periode Hindu-Jawa dan Kesenian Primitif. Sesudah itu dilanjutkan dengan pengaruh seni Barat yaitu Raden Saleh, Masa kolonial Belanda, Masa Jepang dan periode sesudah tahun 1945. Mengenai pengaruh Barat antara lain dikatakan oleh sang kritikus seni ini bahwa “ide-ide dan pengajaran seni hanya diperoleh dari sumber-sumber luar negeri”. Selanjutnya Kusnadi memberikan urutan berbagai aliran yang sejak tahun 1955 masuk ke Indonesia yaitu naturalisme, impresionisme, ekspresionisme dan “seni modern” yang berasal dari komposisi dan warna. Dalam rangka pelaksanaan konferensi maka diselenggarakan sebuah pameran peninjauan bertempat di sekolah menengah Lyceum di Jalan Dago yang berjudul *Seni*

---

<sup>260</sup> Kusnadi, “Seni-Rupa Indonesia”, *Kesenian Indonesia*, hlm.9-63, diterbitkan oleh, 1955, Kementerian Pengajaran, Pendidikan dan Kebudayaan. Dengan Kata Pengantar dari Indrosughondo.

*Klasik dan Modern* (18 April- 2 Mei 1955). Komisi yang akan melakukan seleksi terhadap karya-karya bagian seni modern yang terdiri dari sebanyak seratus enam belas seniman ialah para pelukis berikut ini: Sudjojono, Affandi, Hendra, Kusnadi, Henk Ngantung, Basuki Resobowo, Sadali dan Kartono Yudokusumo.<sup>261</sup> Katalog berisi nama-nama pelukis dan judul-judul karya mereka, akan tetapi di dalamnya tidak terdapat reproduksi dari lukisan-lukisan yang dipamerkan.

Dari reproduksi-reproduksi yang dimuat dalam edisi terbitan nomor seni *Indonesia* (1951) dan reproduksi-reproduksi yang terdapat dalam artikel Kusnadi dapat diambil sebuah kesimpulan mengenai pameran di sekolah menengah. Sebagian besar karya-karya adalah figuratif dan dilukis dengan gaya realistik, impresionistis atau ekspresionistis. Seni lukis Indonesia modern menunjukkan sebuah campuran berbagai macam gaya yang sudah ada di Eropa lima belas tahun yang lalu. Seni abstrak dimasukkan ke Indonesia dengan susah payah. Nasionalisme kebudayaan memajukan seni figuratif dan bersikap skeptis terhadap avant-garde Barat. Dalam hal ini juga terdapat sedikit tempat saja dimana seni jenis ini dapat dilihat. Kebanyakan pelukis mengenal seni abstrak hanya secara tidak langsung, melalui gambar-gambar yang terdapat di buku-buku dan majalah-majalah. Permasalahan pada masa sebelum peperangan mengenai sebuah museum seni modern yang dipergunakan sebagai tempat untuk memajang karya-karya tersebut sampai sekarang masih tetap belum dapat diatasi.

### **Dokumentasi**

Permasalahan mengenai dokumentasi seni selalu mengemuka di dalam diskusi-diskusi kesenian. Demikian juga pada Seminar Ilmu dan Kebudayaan yang pada tahun 1956 diselenggarakan di Universitas Gadjah Mada

---

<sup>261</sup> *Catalogus Exhibition of classical and modern Indonesian art in honor of the Asia-Africa Conference*, 18 april- 2 may, 1955, Lyceum Building, Dago-street, Bandung, dilengkapi dengan daftar nama dan asal pelukis dan judul karya-karya.

Yogyakarta.<sup>262</sup> Kusnadi menekankan berkali-kali mengenai pentingnya dokumentasi dari sudut pendidikan. Kementerian Pengajaran, Pendidikan dan Kebudayaan sejak tahun 1950 sudah mengadakan sebuah koleksi seni sendiri yang berasal dari karya-karya terbaik dalam pameran-pameran yang diselenggarakan pada setiap tahun. Demikian juga Kementerian Penerangan dan Kementerian Luar Negeri melakukan pembelian karya-karya seni yang dihasilkan oleh para seniman Indonesia. Mengadakan pameran adalah satu-satunya cara untuk mengenalkan seni lukis modern secara luas kepada masyarakat umum. Kusnadi pada seminar tersebut menyampaikan mengenai sudah mendesaknya pendirian sebuah museum seni modern yang juga akan melakukan pembelian seni sendiri (sebuah harapan yang pada tahun dua puluhan sudah banyak disampaikan oleh orang-orang Belanda!). Museum ini juga akan dapat mengorganisasikan pameran-pameran di luar negeri. Disamping itu museum lokal dengan seni tradisional juga harus didirikan.<sup>263</sup> Dari situasi yang digambarkan oleh Kusnadi dapat diketahui bahwa kunjungan pada pameran yang diselenggarakan dalam waktu yang terbatas adalah merupakan satu-satunya kesempatan bagi publik maupun para penulis untuk benar-benar dapat melihat seni modern. Koleksi-koleksi pemerintah tidak dipertontonkan kepada publik.

## FUNGSI SENI MODERN DI ASIA

Karya-karya dari koleksi presiden Sukarno menunjukkan bahwa kreasi sebuah identitas Indonesia di bidang seni lukis terjadi dengan bantuan gaya-gaya dan teknik-teknik yang dipinjam dari Barat. Dalam berbagai diskusi seni yang dilakukan dari tahun 1950 sampai dengan tahun 1965 seringkali disinggung mengenai kurangnya pengetahuan teknis. Diskusi yang dilakukan terutama

---

<sup>262</sup> *Seminar Ilmu dan Kebudayaan*, Universitas Gadjah Mada, 16 Juni 1956, tentang Sedjarah Senirupa Indonesia, hlm.1-96.

<sup>263</sup> Kusnadi, *Idem*, hlm.22-28.

mengenai bagaimana para pelukis Indonesia dapat membuat idiom-seni sendiri dan gaya-gaya yang manakah yang akan dijadikan sebagai pilihan.

Dibandingkan dengan negara-negara Asia lainnya yang juga mengalami proses dekolonisasi yang sama dengan di Indonesia (India, Filipina, Malaysia) maka perkembangan Indonesia bukan sebuah pengecualian. Juga di negara-negara Asia lainnya yang tidak pernah menjadi daerah koloni (China, Jepang, Thailand) terdapat problematik yang sama dalam upayanya kepada seni modern dengan identitas nasional. Cara yang dipergunakan Timur dalam menginterpretasikan dan menghargai seni yang diimpor dari Barat ialah berdasarkan kriteria sendiri yang tergantung pada berbagai macam perkembangan lokal. Dari hasil penelitian sejarah seni yang baru-baru ini dilakukan dapat diketahui bahwa terutama di China, Jepang dan Indonesia serta Thailand terdapat penghargaan terhadap lukisan-lukisan cat minyak yang figuratif sebagai perpanjangan dari modernisasi masyarakat secara lebih umum seperti yang selama ini diperjuangkan oleh orang-orang. Bertentangan dengan seni tradisional yang selama ini dikenal berkaitan erat dengan adat kebiasaan istana dan feodal maka realisme dan impresionisme oleh para kepala negara di Asia dihubungkan dengan nilai-nilai modern dan kemajuan budaya.

Jepang dengan sikapnya yang terbuka terhadap pengaruh Barat adalah yang pertama-tama berani menghadapi bahaya oleh karena sudah sejak abad kesembilan belas mengirimkan para seniman ke Barat untuk meningkatkan kemampuannya disana. Dalam rangka meniru Barat ini pada sekitar tahun seribu sembilan ratus di Jepang didirikan banyak akademi-akademi seni yang mempunyai posisi sebagai pusat melatih diri dalam hal seni lukis Barat di Timur. Juga di China sejak akhir abad yang lalu sudah mengirimkan para senimannya ke Barat atau ke Jepang untuk mempelajari pengetahuan seni Barat. Di berbagai akademi seni di Jepang dan China dipelajari seni modern maupun seni Barat. Di daerah-daerah koloni India dan Philipina pada abad kesembilan belas didirikan akademi-akademi seni yang meniru model Inggris dan Spanyol yang mempelajari seni seperti halnya yang

diajarkan di Barat. Alademi seni di Singapura untuk pertama kalinya didirikan pada tahun 1945 oleh para pelukis yang berasal dari China. Thailand yang tidak pernah menjadi daerah koloni mempunyai hubungan yang khusus dengan Italia melalui istana dan sejak abad ke sembilan belas sudah banyak mendatangkan para seniman Italia untuk memberikan pelajaran di akademi-akademi seni Thailand yang sudah didirikan sejak tahun 1933. Di semua negara yang disebutkan di atas dibangun sebuah relasi antara lukisan-lukisan figuratif dan naturalistik dengan kemajuan ilmu pengetahuan dan teknik. Berbagai gaya yang diambil alih bervariasi mulai dari gaya romantik dan naturalisme abad kesembilan belas sampai dengan gaya realisme yang diabdikan untuk sosial yang berasal dari Uni Sovyet atau China.

Disamping dukungan yang secara resmi diperoleh dari seni negara juga terdapat inisiatif dari pihak swasta. Perusahaan-perusahaan swasta ini mempunyai berbagai macam pendapat mengenai seni tradisional yaitu sebagian bersikap konservatif (tradisionalisme, *revival*) dan sebagian lainnya justru bersikap progresif (internasionalisme, *avant-garde*). Para pemimpin dari aliran-aliran ini seringkali memperoleh pendidikan seninya di luar negeri. Di India, sejarawan seni dan arkeolog Sri Langka yang menempuh pendidikannya di Inggris bernama Comaraswamy dan seorang penyair/pelukis/filsuf bernama Tagore meletakkan dasar seni modern yang berorientasi kepada tradisi. Comaraswamy menciptakan filsafatnya sendiri yang didalamnya ia mengupayakan pendidikan bagi para tukang tradisional sebagai ideal seni India modern. Berdasarkan filsafat klasik Barat dan Timur (Plato dan Sankara) ia menggabungkan idealisme spiritualnya kedalam sebuah keyakinan kuat bahwa seni dan agama dapat membentuk satu kesatuan dan pengalaman estetis (=spiritual) harus menjadi tujuan dari setiap karya seni. Titik puncak seni jenis ini baik di Barat maupun di Timur menurut Coomaswamy terjadi pada abad pertengahan yang dipergunakannya sebagai ukuran baik untuk masa sekarang maupun masa depan. Meskipun filsafatnya dimaksudkan untuk mendukung nasionalisme India, ide-ide Coomaswamy meminjam dari

antara lain *Arts and Craft Movement*-nya Inggris yang dalam hal ini melakukan hal yang sama untuk meromantisir gambaran pertukangan untuk mengimbangi cepatnya industrialisasi yang terjadi pada abad kesembilan belas. Di India sejak tahun 1850 sudah didirikan akademi-akademi seni di kota-kota besar yang memberikan pengajaran menurut model Barat. Selain itu juga terdapat sebanyak dua puluh dua sekolah seni kerajinan yang tersebar di seluruh negeri dan menjadi pembela dan pemelihara seni “menurut model India”.

Bentuk “tradisionalisme” yang lebih matang ditiru oleh Tagore yang meninggalkan akademi di Calcutta oleh karena ia menentang realisme Barat. Sang penyair mengikuti jejak para seniman India yang menggunakan baik seni tradisional maupun seni rakyat sebagai sumber inspirasi untuk karya-karya modern mereka. Subyek mitologis dan lukisan-lukisan dinding Ajanta menjadi contoh seni Tagore sendiri dan para pengikutnya yang bersifat ekspresif, mistik dan sangat individual. Sejumlah seniman melangkah lebih jauh dari sekedar “revival romantis”-nya Tagore yaitu dengan mendirikan avant-garde Barat (kubisme, surealisme). Di Philipina juga terdapat gerakan seni avant-garde yang bertujuan untuk menyerang seni akademi yang bersifat kolonial dan sistem kolonial. Para seniman ini membiarkan diri mereka diinspirasi oleh seni rakyat Philipina. Di China sebelum terjadinya Perang Dunia Kedua terdapat kelompok-kelompok avant-garde yang para anggotanya menghasilkan lukisan-lukisan impresionistis, ekspresionistis atau abstrak, misalnya ialah kelompok Storm Society di Shanghai (1932-1933). Dalam perkembangannya semakin lama selalu didikte oleh rejim komunistis sehingga hal ini mengakibatkan keberadaan kelompok-kelompok seni jenis ini menjadi menghilang. Dalam hubungannya dengan hal ini dapat dicatat bahwa seni klasik China sendiri juga dilarang dalam waktu yang lama sebagai pengaruh dari realisme Sovyet dan hal ini menjadi sebuah kemenangan besar bagi realisme Barat.

Apabila berbagai macam perkembangan seni Barat di dalam jaringan kerja yang bersifat Asiatik saling dibandingkan maka yang menjadi menarik

ialah bahwa gerakan-gerakan avant-garde justru muncul sejak akademi-akademi seni model Barat didirikan disana sejak abad kesembilan belas yaitu India, Filipina, China dan Jepang.

Melalui keberadaan berbagai institut pendidikan Barat terdapat kemungkinan untuk melakukan pertukaran dengan Barat dalam hal yang sama dimana secara langsung ataupun tidak langsung memperoleh pengetahuan mengenai berbagai perkembangan aktual dalam dunia seni Barat.<sup>264</sup>

### **Isolemen**

Hal yang menarik perhatian dari situasi Indonesia apabila dimasukkan ke dalam konteks Asiatik ialah posisi dunia seni di seluruh kepulauan yang terisolasi. Orang-orang Indonesia yang seperti Coomaraswamy atau Tagore tidak ada. Upaya untuk menghidupkan kembali pertukangan tradisional dengan tujuan untuk menggunakan bahasa pembentukan mereka dalam seni

---

<sup>264</sup> Informasi yang diberikan disini mengenai negara-negara Asia antara lain diambil dari konferensi *Modernism and Postmodernism in Asian Art*, 22-23 Maret 1991, Department of Art History Australian National University, Australia. Makalah-makalah dari konferensi ini dipublikasikan dalam sebuah buku yang diterbitkan oleh University of Sydney, East Asian Studies Number 7. Clark, J.,(ed.), *Modernity in Asian Art*, Wild Peony, 1993. Para kontributor makalah-makalah lainnya antara lain ialah John Clark, "Open and closed discourses of modernity in Asian Art", Purushottama Bilimoria, "The enigma of modernism in Early Twentieth Century Indian Art: School of Oriental Art", Helen Michaelson, "State Building and Thai Painting and Sculpture in the 1930s and 1940s", Alice Guillermo, "The institutions of the modern art world in the Philipines", Ralph Cruizier, "Post-Impressionists in Pre-War Shanghai: The Juelanshe (Storm Society) and the fate of Modernism in Republican China", Redza Piyadasa, "Modernist and Post-Modernist Developments in the Malaysian Art in the Post-Independence Period", Astri Wright, "Artist Roles and meaning in the Modern Indonesian Painting", Helena Spanjaard, "The Controversy between the Academies of Bandung and Yogyakarta", Apinan Poshyananda, "The Modernism to (post) modernism, 1970s and 1980s", Sakai Tadayasu, "Was Japanese Fauvism Fauvist?". Lihat untuk ide-ide dari Ananda Coomaraswamy dan Tagore. Coomaraswamy, A., *Christian and Oriental philosophy of art*, Delhi, 1974. Probhat Kumar Mukherji, *Life of Tagore*, Delhi, 1977. Problematik yang sama terdapat di Afrika, lihat mengenai hal itu dalam Svasek, M., *Creativiteit, commercie en ideologie, Moderne kunst in Ghana, 1900-1990*, Skripsi Doktoral Anthropologisch Instituut UVA, 1990.

modern tidak termasuk dalam opsi-opsi Indonesia. Hal ini sendiri bahkan tidak pernah didiskusikan. Seorang avant-garde Indonesia yang berhasil menyelesaikan pendidikannya di luar negeri juga tidak terdapat di dalam kelompok pelukis nasionalistis. Para pelukis yang bersifat sporadis yang dalam hal ini mempunyai hak istimewa ialah (Basuki Abdullah, Agus Djaja, Otto Djaja) tidak kembali lagi dengan kubisme, surealisme atau abstraksi. “Bapak seni lukis Indonesia”, Sudjojono sesudah melakukan banyak perjalanan ke berbagai negara di luar negeri kemudian pulang dengan membawa realisme-sosialistis dari negara-negara blok Timur dan China sebagai sebuah contoh. Modernisme karya ekspresionistisnya yang dahulu dipinjam oleh para pelukis dari guru-guru Jepang yang impresionistis, pengamatan terhadap koleksi Renault di Jakarta, dan pembelajaran buku-buku mengenai seni Barat. Ditengah-tengah seni Mooi-Indie maka gayanya relatif “modern”, penguasaan secara individual yang oleh Sudjojono diajarkan kepada banyak murid-muridnya (Hendra, Affandi).

Seni lukis Indonesia modern terutama berkembang dari situasi Hindia Belanda dan seni Mooi-Indie yang domina pada masa itu. Selama masa revolusi (1945-1950) dan budaya politik Sukarno yang berorientasi paham sosialis (1950-1965) sebagian seniman bersandar pada realisme sosialis Uni Soviet dan China. Akan tetapi seni Indonesia yang diabdikan untuk sosial seringkali lebih tertarik kepada komponen individual dan romantis dibandingkan dengan idiom kehidupan bersama yang muncul melalui berbagai aturan resmi seperti halnya yang terjadi di China dan Uni Soviet. Kecenderungan umum realisme romantis abang kesembilan belas menjadi sebuah bukti bahwa kemajuan Barat dipindahkan kepada pertukangan tradisional.

Seni yang diabdikan untuk sosial muncul dari sanggar-sanggar pribadi yang keberadaannya mulai bermunculan selama masa revolusi. Sanggar-sanggar dengan cara melakukan pertukaran susunan tetap melanjutkan ide-ide mereka sesudah tahun 1950. Para pelukis yang termasuk kedalamnya (Sudjojono, Hendra, Affandi, Resobowo) mendokumentasikan

mengenai “rakyat” dalam lingkungan sehari-harinya yang meliputi buruh, nelayan, wanita di pasar. Dari tulisan Sudjojono dapat diketahui bahwa komponen Jawa minimal sama pentingnya dengan credo LEKRA. Meskipun demikian ideal-ideal teoritis sosialis tetap dianut para pelukis, terutama dalam rangka mencari “Kebenaran” dan “Ekspresi individual”. Mereka berhenti melawan seni romantis Mooi-Indie. Akan tetapi selama itu mereka juga menghasilkan bentuk karya-karya romantis dengan menjalankan sebuah kehidupan secara berpindah-pindah di tengah-tengah rakyat, terlepas dari nilai-nilai dan norma-norma tradisional.

Atelier-atelier besar yang dimiliki oleh negara difungsikan sebagai tempat untuk mengembangkan seni yang dapat mengakomodasikan berbagai persyaratan yang bersifat marxistis. Sukarno memajukan para pelukis baik yang menekuni seni yang diabdikan untuk sosial maupun dalam seni neo Mooi-Indie. Berdasarkan filsafat negara Pancasila dimana marxisme, nasionalisme dan Javanisme saling terikat satu dengan lainnya maka hal ini tidak menjadi permasalahan. Seni yang diabdikan untuk sosial tidak didukung dengan teori seni yang spesifik. Ideologi LEKRA membentuk sebuah pemikiran awal dimana setiap pelukis dapat memberikan pemenuhan secara individual. Dari diskusi yang dilakukan di lingkungan akademi ASRI dapat diketahui bahwa kelemahan secara teknis diakui sebagai halangan terbesar. Akan tetapi berbeda dengan di Thailand, permasalahan ini tidak diselesaikan dengan pengangkatan dosen-dosen yang berasal dari luar negeri atau mereka yang berasal dari salah satu negara-negara komunis dimana Indonesia pada periode itu mempunyai hubungan yang baik. Pengertian “Identitas Indonesia” tidak dikerjakan secara metodis. Dalam hal ini tidak terdapat juru bicara dari kelompok intelektual yang memikirkan mengenai konsep estetis baru yang dapat memberikan bentuk kepada “Identitas Indonesia”. Di banyak negara-negara Asia dalam kader nasionalisme dipegang kembali bentuk-bentuk seni lukis tradisional. Opsi ini muncul di Indonesia baru sesudah tahun 1965.

Para juru bicara yang dianggap mewakili seni Indonesia modern yaitu Sudjojono dan Kusnadi adalah merupakan pelukis-pelukis yang mempunyai latar belakang otodidak. Mereka sudah menikmati pendidikan Hindia Belanda dan termasuk kedalam kelompok elit. Berbeda dengan Coomaswamy dan Tagore yang mana mereka tidak pernah mengenyam pendidikan Barat (Belanda). Iklim budaya Hindia Belanda yang bersifat konservatif sudah memotong kontak langsung mereka dengan seni Internasional modern. Ide-ide “Back to the roots” dari Coomaswamy dan Tagore muncul sesudah mereka tinggal di Barat. Sebab seni tradisional dari berbagai negara di luar Eropa pada masa itu sedang menjadi mode di berbagai lingkungan seni Barat yang sudah lebih banyak mengalami pencerahan. Juga di Indonesia proses kembali ke Timur itu akan berlangsung melalui Barat. Avant-garde paling tua dapat ditemukan di Bandung, yang dikenal sebagai “Paris”-nya Indonesia. Kelompok Bandung dengan lembaga pendidikan kolonialnya yaitu pendidikan guru menggambar Belanda tampil ke depan seperti halnya gerakan-gerakan avant-garde Asiatik lainnya.

#### BANDUNG, LABORATORIUM BARAT?

Kursus guru menggambar tingkat universitas yang didirikan sejak tahun 1947 mempunyai latar belakang pendirian dan ideologi yang berbeda dari akademi seni nasionalistis di Yogyakarta. Pendidikan guru gambar ini sejak tahun 1950 diperluas dengan sebuah bagian “seni-bebas” yang tergabung dengan Sekolah Tinggi Teknik (*Technische Hogeschool*) Bandung. Lembaga pendidikan kolonial yang terkenal ini pada periode antara tahun 1945 sampai dengan tahun 1950 memperoleh status sebagai Fakultas Ilmu Pengetahuan Teknik dan menjadi bagian dari Universitas Indonesia (*Universiteit van Indonesie*). Pendidikan guru gambar Bandung merupakan hasil inisiatif orang-orang Belanda yang berkembang pada periode sesudah peperangan yang penuh dengan ketidakpastian, di wilayah Jawa Barat yang oleh Belanda sudah diproklamkan

sebagai sebuah negara yang terpisah yaitu Negara Pasundan. Dari tujuan dan kurikulum pendidikan terbukti bahwa orang-orang Belanda yang baru saja pulang kembali dari kamp-kamp tawanan Jepang mempunyai pemikiran bahwa kehidupan kolonial dari masa sebelum peperangan akan dapat terus dilanjutkan dengan cara yang sama. Pada korespondensi yang dilakukan secara panjang lebar antara pimpinan pendidikan yang juga seorang guru menggambar bernama Simon Admiraal dengan Jack Zeylmaker yang nantinya diangkat sebagai dosen (menggambar dekoratif), Ries Mulder (melukis) dan Piet Pijpers (kerajinan tangan) sama sekali tidak disinggung mengenai kehadiran negara Republik Indonesia, Presiden Sukarno dan berbagai peristiwa yang terjadi di Yogyakarta pada periode yang sama (aksi-aksi polisionil). Orang menduga bahwa korespondensi ini dilakukan di negara lain dimana penduduknya berbahasa Belanda dan dimana budaya Belanda masih dominan seperti yang terjadi pada masa sebelum peperangan, tanpa sedikitpun terdapat keragu-raguan terhadap sesuatu yang dapat dipercaya pada situasi ini.<sup>265</sup> Bandung, ibukota Jawa Barat, terletak di daerah pegunungan yang berhawa dingin di daerah Sunda selalu disebutkan dan diakui sebagai sebuah “kota orang-orang Belanda”. Orang-orang Belanda merasa senang beristirahat di kota ini sesudah mereka dalam waktu yang lama bekerja di “daerah-daerah di luar Jawa”, atau datang kesini dari Jakarta pada waktu akhir minggu. Penduduk Belanda di Bandung tinggal di vila-vila yang sangat bagus dan modern yang dibangun di bagian kota atas yang berhawa dingin (di sebelah utara jalur rel kereta api). Penduduk Indonesia di Bandung tinggal di bagian sebelah selatan jalur rel kereta api tersebut yang merupakan bagian kota yang berhawa lebih panas dan berpenduduk padat. Iklim budaya di Bandung dengan Lingkungan Seni, Societet dan Schouwburg-nya adalah sangat berorientasi Belanda.<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> Korespondensi yang panjang lebar antara Simon Admiraal dengan mereka yang akan diangkat sebagai dosen di Lembaga Akademi, Arsip pribadi.

<sup>266</sup> Rheedens, H. van, *Formalisme en Expressie, ontwikkelingen in de geschiedenis van het teken-en kunsonderwijs in Nederland en Nederland-Indie gedurende de*

Dalam tahun-tahun akhir Perang Dunia Kedua dan Penyerahan Kedaulatan (1946-1949) *Departement van Onderwijs en Eeredienst* (Departemen Pendidikan dan Keagamaan) meminta kepada seorang guru gambar bernama Sinom Admiraal untuk merancang sebuah kurikulum untuk pendidikan guru gambar di Indonesia. Pendidikan ini dimaksudkan untuk memberikan kesempatan kepada para mahasiswa Indonesia memperoleh pendidikan di bidang seni rupa. Disamping pendidikan guru gambar untuk mengajar di sekolah tingkat menengah juga diberikan banyak perhatian terhadap perkembangan kualitas seni secara individual. Simon Admiraal adalah direktur pertama dari pendidikan ini yang pada awalnya bernama Institut Akademis. Admiraal tidak hanya melakukan yang terbaik untuk menarik para tenaga pengajar yang mumpuni akan tetapi juga mencari dan mengumpulkan bahan-bahan materi pelajaran. Dalam korespondensi yang dilakukannya dengan Ries Mulder dan Piet Pijpers disampaikan mengenai permohonan untuk menyiapkan dan membawa bahan-bahan materi pelajaran sebanyak-banyaknya (berupa buku, bahan lukisan, model-model yang menunjukkan anatomi otot-otot manusia). Dalam sebuah surat yang dikirimkan kepada Pijpers (6 Juli 1947) Admiraal juga memintanya untuk melakukan orientasi terhadap berbagai pendidikan seni yang ada di Belanda, terutama seni kerajinan tangan. Mengenai situasi buku-buku seni disebutkan oleh Admiraal sebagai berikut:

Dalam hubungannya dengan buku-buku Seni Rupa sedapat mungkin disampaikan kepada saya lengkap dengan harga-harganya. (.....) Buku-buku yang ditulis oleh orang-orang Belanda, Inggris, Amerika, Perancis dan juga termasuk dalam hal ini- ialah buku-buku lama tulisan orang-orang Jerman. Katalog-katalog museum dan pameran-pameran sangat diharapkan. Juga termasuk karya-karya filsafat seni. Disamping itu saya juga ingin meminta kepada kamu melakukan satu hal yang sulit yaitu untuk berupaya meminta kepada

---

*19e en 20e eeuw*. Disertasi Universiteit van Amsterdam, 1988, hlm. 199-209. Lihat untuk gambaran Bandung pada masa kolonial; Kunto, H., *Wajah Bandoeng Tempo Doeloe*, Bandung, 1984 dan Voskuil, R., *Bandoeng, Beeld van een stad*, Purmerend, 1996.

perpustakaan-perpustakaan yang mempunyai koleksi buku-buku rangkap untuk disumbangkan satu eksemplar kepada Institut Akademis (.....) Menurut dugaan saya maka kita harus menyampaikan argument yang dapat diterima oleh mereka yaitu bahwa kami di Indonesia tidak dapat memiliki buku-buku itu lagi oleh karena semuanya sudah dimusnahkan oleh orang-orang Jepang.<sup>267</sup>

Jansen sebagai wakil direktur Institut Seni Kerajinan di Amsterdam mengirimkan sebuah surat kepada Admiraal tertanggal 25 Nopember tahun 1957 yang didalamnya ia menyampaikan nama tuan Pijpers sebagai “orang yang dalam minggu-minggu ini sedang melakukan sebuah studi mengenai pendidikan kita”. Ia menekankan mengenai pentingnya “berbagai pemikiran ekspresif disamping banyak “pelajaran-pelajaran lainnya” dan menunjukkan kepada Jansen mengenai adanya kenyataan yang kondusif yang mendukung terhadap pendirian lembaga yang baru “tanpa dipengaruhi oleh peraturan ketat yang selalu menjepit tradisi yang berubah menjadi melemah”. Jansen mengharapkan agar kontak antara pendidikannya dengan Institut Akademis di Bandung yang akan didirikan dapat terus dilanjutkan.<sup>268</sup> Jawaban Simon Admiraal yang panjang lebar (23 Desember 1947) terhadap surat ini memberikan pandangan dan pengetahuan terhadap tujuan dan problematika dari Lembaga Akademi yang baru saja didirikan itu. Sesudah diucapkan terima kasih terhadap perhatian yang sudah diberikan terhadap “permasalahan khusus” yang sedang dihadapi oleh Admiraal maka direktur pendidikan Bandung ini menyampaikan penjelasan mengenai keadaan kebudayaan di Indonesia. Menurut Admiraal masyarakat Hindia Belanda tidak mempunyai kesempatan untuk mengembangkan budayanya sendiri oleh karena penduduk secara umum mempunyai sifat yang konservatif. Oleh karena sekarang di Indonesia terdapat berbagai macam “sifat” penduduk maka lembaga sebaiknya lembaga harus bersikap kosmopolitan dan melakukan banyak pembaharuan.

---

<sup>267</sup> Surat Simon Admiraal yang ditujukan kepada Piet Pijpers tertanggal 6 Juli 1946, dua halaman, Arsip pribadi.

<sup>268</sup> Surat Jansen yang ditujukan kepada Simon Admiraal tertanggal 25 Nopember 1947, dua halaman, Arsip pribadi.

Perhatian yang ada disini untuk mengembangkan budaya Amerika adalah tidak boleh diabaikan begitu saja; terutama di bidang kesusastraan, arsitektur, seni lukis, seni patung dan juga musik. Tidak oleh karena mereka (masyarakat Indis) melihat hal itu lebih penting dibandingkan dengan yang berasal dari Eropa akan tetapi hal itu memberikan karakter yang dinamis yang menarik hati.

Pada waktu yang bersamaan penduduk Indonesia terdiri dari berbagai macam kelompok yang menurut Admiraal harus diperhitungkan dalam penerapan sistem pendidikan. Disebutkannya bahwa kelompok-kelompok penduduk yang paling penting ialah penduduk Belanda, Indonesia dan China. Penduduk Indo Eropa, “penduduk belanda yang asal usulnya sudah mengalami pencampuran” dimasukkan kedalam kelompok penduduk Belanda. Mengenai iklim seni Hindia Belanda menurut Admiraal ialah sebagai berikut:

Pertumbuhan di bidang seni sangat sedikit sekali. Perhatian umum secara luas terhadap seni seperti yang diharapkan masih belum terlihat, yang saya sejujurnya merasa bersedih oleh karena menurut pendapat saya sudah terdapat bakat yang hanya tinggal dididik saja. Perkembangan yang sebagai contohnya di bidang seni lukis Indonesia secara umum terlalu sedikit yang menyinggung haknya dan memperoleh kesempatan yang sedikit. (...) Pada suatu ketika misalnya akan sangat bagus apabila tidak terdapat kesempatan untuk menyelenggarakan pameran-pameran. Ketiadaan ruangan untuk itu, harga-harga yang sangat tinggi dan teriakan kurangnya bahan material dan lain sebagainya dalam hal ini adalah sama-sama salah.

Penjelasan Admiraal mengenai kelompok penduduk kedua yaitu penduduk Indonesia yang disebutnya sebagai kelompok yang “progresif” adalah sebagai kelompok yang diharapkan untuk dapat memenuhi berbagai persyaratan Barat.

Mereka sangat menyukai semua hal yang baru dan seringkali menolak yang sudah lama dan menghapuskan yang tradisional atau melakukan dualism antara yang tradisional dan yang progresif. Meskipun demikian kelompok “intelektual” yang menjadi contoh ini justru yang kemungkinan dapat menerima pengubahan visi kehidupan dan juga cara hidup mereka. (...) Penyadaran yang hanya dari kemungkinan mereka sendiri, yang sebelumnya tidak ingin disadarinya, memberikan mereka mempunyai persyaratan dan dengan ini mereka dapat menerjang melewatinya. Di dalam seni lukis misalnya dengan sebuah cara ekspresionistis. Emosional

dan semangat kemarahan tidak pernah dapat langsung mengubah ke tingkat yang lebih tinggi lagi akan tetapi hidup secara segar bugar. Dan hal ini apabila oleh pengamat dipikirkan secara lebih mendalam lagi, dengan dikonfrontasikan dengan karya ini maka ia akan segera menemukan manusia yang sama sekali berbeda dengan misalnya yang masuk akal pada masa sebelum peperangan.

Di dalam penjelasan Admiraal dapat dikenali karya-karya para “pioner” Indonesia (Sudjojono, Hendra, Affandi) dan para pengikut mereka. Ia selanjutnya memberikan analisa resmi mengenai karya-karya mereka, khususnya mengenai warna dan cara bekerja yang “kasar dan mentah”, “banyak cat yang terbuang sia-sia” dan “komposisi yang kebetulan”. Mengenai isi lukisan-lukisan yang pada periode itu jelas menunjukkan perasaan anti-Belanda yang kuat tidak dibicarakan olehnya. Yang selanjutnya menarik dari laporan Admiraal ialah penilaiannya yang cukup positif mengenai seni Indonesia modern ini dimana ia mempunyai “perhatian yang mendalam”. Mengenai kelompok penduduk China, Admiraal mengatakan bahwa mereka sangat senang untuk menyesuaikan diri dengan orang-orang Belanda, “dengan sikap tabiat orang Amerika”. Di dalam seni lukis mereka mengikatkan diri dengan tradisi China yang lama dan klasik akan tetapi juga mengacu kepada Barat dengan impresionisme sebagai contoh yang paling penting.<sup>269</sup>

Surat Admiraal dilanjutkan dengan penjelasan mengenai pelajaran-pelajaran, terutama pelajaran “menggambar ritmis” dimana menurut Admiraal berbagai “sifat” para mahasiswa akan termanifestasikan dalam perasaan yang saling berbeda untuk komposisi, warna dan garis. Pada menggambar ritmis dilakukan eksperimen dengan garis-garis, bidang-bidang dan warna-warna berdasarkan kebebasan individual. “Pada waktu yang

---

<sup>269</sup> Dalam hal ini masih ditambahkan bahwa penduduk China yang datang dari China ke Indonesia dalam generasi yang berbeda-beda, sejak tahun 1900 gaya Barat ini dibawa serta oleh mereka (seringkali juga melalui guru-guru Jepang). Mengenai hal ini lihat di dalam artikel-artikel yang terdapat dalam Clark, J., ed., *Modernity in Asian Art*, Sydney, 1993. Dalam koleksi Sukarno juga terdapat karya para pelukis China, antara lain Lee Man Fong, Lim Wasim, Lim Tjoe Ing.

bersamaan saya dapat melihat keuntungan dari cara kerja ini. Mereka tidak hanya mengamati penampilan saja melainkan juga mencari nilai-nilai lain. Dengan ini maka mereka sekarang tidak lagi demikian curiga terhadap (...) Braque, Kandinsky, Miro, Gris, bahkan Mondriaan dan Picasso”. Pada akhirnya sesudah disampaikan berbagai hal yang mendukung untuk dilakukannya percobaan di Bandung dengan perkiraan hasil yang baik maka Admiraal kemudian menunjukkan beberapa keadaan yang negatif di Indonesia. Tidak adanya museum untuk dapat melihat seni yang sebenarnya, “kekurangan bahan yang bersifat mendesak” dan kekurangan buku-buku seni adalah permasalahan yang sudah berulang kali disampaikan. Sampai disini Admiraal mengakhiri suratnya dengan menyampaikan sebuah pertanyaan yang ditujukan kepada banyak orang yaitu apakah Institut Akademis tidak dapat mempunyai fungsi ganda untuk juga berperan sebagai Lembaga pendidikan seni kerajinan?<sup>270</sup>

Kurikulum pendidikan Bandung secara ringkas dapat disebutkan bahwa sebagai contoh untuk pendidikan ialah model Barat dengan pemberian kebebasan yang lebih banyak dibandingkan dengan di Belanda sendiri. “Ekspresi bebas” ditekankan, kebijaksanaan yang bersifat progresif diterapkan untuk melawan latar belakang Indonesia yang bersifat konservatif. Pendidikan tingkat universitas bagi para guru menggambar adalah sebuah kelanjutan upaya kolonial untuk mengintroduksikan seni Barat di Indonesia. Bagi “tiga kelompok penduduk” yang sedang menempuh pendidikannya di Bandung hanya terdapat satu seni modern yaitu dari Cezanne, Gauguin dan Van Gogh. Mengenai adanya kemungkinan seni “tradisional” Indonesia atau latar belakang China tidak dibicarakan di dalam korespondensi ini. Di Bandung tidak terdapat konflik antara tradisi dengan modernitas. Tujuan dari para pelukis Bandung ialah untuk dapat menghubungkan diri mereka dengan dunia seni internasional yang bersifat kosmopolitan dimana batas-batas realisme

---

<sup>270</sup> Surat Simon Admiraal yang ditujukan kepada Jansen tertanggal 23 Desember 1947, lima halaman, Arsip pribadi.

tidak dapat diganggu gugat lagi. Orang yang sudah tidak disangsikan lagi sumbangannya di dalam proses ini ialah pelukis Belanda yang bernama Ries Mulder.

- **Ries Mulder**

Keinginan untuk memberikan sebuah tempat yang penting di dalam pendidikan seni modern yang bebas disampaikan secara panjang lebar oleh Admiraal di dalam surat pertamanya yang dikirimkan kepada Ries Mulder dimana ia berusaha untuk membujuk agar Ries Mulder bersedia untuk datang ke Indonesia ( 5 Juli 1947). Dalam suratnya ini Admiraal memberikan komentar bahwa para guru menggambar di Belanda terlalu banyak mengajarkan untuk menjadi seorang guru dan terlalu sedikit mengajarkan bagaimana untuk menjadi seorang seniman. Berbagai alasan yang ia mohonkan kepada Ries Mulder memang berkaitan dengan hal ini yaitu Mulder adalah seorang seniman lukis dan bukan seorang guru menggambar.

Salah satu yang membuat hati saya terluka ialah yang berkaitan dengan pendidikan guru-guru menggambar di Belanda yang dalam hal ini lebih tertuju kepada keguruannya. Kesenimanan ternyata sama sekali dikesampingkan dan praktis tidak memperoleh kesempatan untuk dibicarakan (...). Dengan ini maka saya dengan sendirinya melakukan pembagian metode pendidikan. Untuk bidang seni yang spesifik saya hanya membutuhkan seniman-seniman dan untuk ahli pendidikan lainnya tidak secara otomatis bahwa seseorang yang mempunyai diploma guru menggambar akan dapat diterima. Juga yang menjadi persyaratan pertama ialah bahwa ia harus sudah menjadi seniman terlebih dahulu. Menurut saya lebih baik mereka mencari diantara para seniman dan tidak di lingkungan para guru menggambar yang tentunya mempunyai sedikit kesadaran terhadap berbagai aliran seni lukis dan seni patung masa kini atau lebih baik dikatakan sebagai aliran-aliran masa kini secara umum. Hal ini adalah

merupakan sesuatu pandangan yang dapat dibina di dalam sekolah ini.<sup>271</sup>

Yang menjadi cita-cita Admiraal ialah bahwa seharusnya para seniman-guru ini bekerja secara bersama-sama dengan para muridnya di sebuah atelier yang besar dimana kepada murid diberikan kebebasan sebesar-besarnya. Hal ini adalah dimaksudkan untuk mencegah ia untuk hanya sekedar mencontoh atau memperoleh “cara yang klise”. Pelajaran sejarah kesenian memperoleh perhatian yang besar dan setiap minggunya diberikan selama empat jam untuk seni modern dan seni Barat serta seni Timur.

Pada tahun 1948 Ries Mulder datang ke Bandung untuk mengajar melukis, sejarah seni dan tinjauan seni. Pengaruh dari pelukis ini yang tinggal di Bandung dan mengajar di akademi selama sepuluh tahun (sampai dengan tahun 1958) sangat luar biasa besarnya. Ries Mulder (1909-1973) yang berasal dari daerah Ijsselstein di Belanda adalah seorang otodidak. Di Utrecht pada masa sebelum peperangan ia berkenalan dengan Otto van Rees dan Charles Eyck yang memberikan semangat kepadanya untuk terus menekuni seni lukisnya. Pada kurun waktu antara tahun 1933 sampai dengan tahun 1939 Mulder diangkat sebagai asisten Charles Eyck (1897-1983) untuk mengerjakan tugas yang monumental yaitu lukisan-lukisan dinding, mosaik dan kaca pada bingkai-bingkai jendela yang terbuat dari baja. Pada tahun 1935 untuk pertama kalinya Ries Mulder berangkat ke Indonesia untuk sekedar mencari inspirasi bagi karya-karyanya. Dengan pecahnya peperangan (1942) maka Mulder seperti halnya sebagian besar orang-orang Belanda yang berada di Indonesia ditawan di berbagai kamp tawanan Jepang. Sesudah ia kembali lagi ke Belanda maka ia membantu Charles Eyck lagi untuk mengerjakan proyek monumentalnya itu. Pada waktu Mulder tiba di Bandung gayanya jelas dipengaruhi oleh karya-karya monumental dan penuh hiasan dari Charles Eyck (gambar 57a dan 57b). Eyck di dalam mengerjakan lukisan-lukisan dindingnya yang religious

---

<sup>271</sup> Surat Simon Admiraal yang ditujukan kepada Ries Mulder tertanggal 5 Juli 1947, lima halaman, Arsip pribadi.

membangkitkan kembali unsur-unsur stylistis yang berasal dari fresco-fresco di jaman awal Renaissance di Italia. Pada tahun-tahun selanjutnya karya Mulder menjadi lebih abstrak lagi (gambar 58). Mudah diketahui bahwa sang pelukis pada tahun 1946 sampai dengan tahun 1948 terpengaruh dengan ide-ide Ecole de Paris yang menyebar melalui Belanda. Gaya yang diperkenalkan oleh Mulder sejak tahun 1950 dan dipengaruhi oleh Ecole de Paris dan “kaca pada bingkai” karya Charles Eyck menjadi sebuah gaya Aliran Bandung yang dominan dan sangat berpengaruh pada periode antara tahun 1950 sampai dengan tahun 1960. Karya dari para murid angkatan pertama dari akademi ini masih akan bertahan lama dalam mengikuti jejak dari guru Belandanya itu.<sup>272</sup>

#### - **Kurikulum**

Kurikulum akademi Bandung yang pada awalnya berlangsung selama tiga tahun memperlihatkan banyak kesesuaian dengan pendidikan di Belanda. Untuk pelajaran-pelajaran yang bersifat praktis antara lain ialah menggambar anatomi, menggambar garis, menggambar ritmis, seni dekoratif, membuat sketsa papan, dan kerajinan tangan. Pelajaran-pelajaran teoretis meliputi sejarah seni Barat dan sejarah seni Timur, sejarah kebudayaan umum, psikologi, pedagogi, ilmu ukur, perspektif, pengetahuan bahan material dan filsafat. Sampai dengan sekarang (patung-patung Yunani, Renasissance Italia) dijiplak dengan penuh kerajinan. Beberapa contoh dari budaya Timur terdapat pada sisi lain jalan kecil yaitu candi-candi Hindu-Jawa Borobudur dan

---

<sup>272</sup> Spanjaard, H., *Ries Mulder: Een leven tussen twee werelden*, Stadmuseum Ijsselstein, 1993. Spanjaard, H., “De Kunstacademie van Bandoeng”, dalam Vuskuil, R., e.a., *Bandoeng, Beeld van een stad*. Purmerend, 1993, hlm. 99. Resensi pameran dalam *Kunstliefde*, Utrecht, 14 Desember 1974- 5 Januari 1975; “Kunstliefde doet Ries Mulder recht”, *Nieuw Utrechts Dagblad* 29 desember 1974. Inisial artikel C.A.S dalam penerbitan Kedutaan Besar Belanda di Jakarta: Serba Serbi Negeri belanda, no. 4, “Ries Mulder”, hlm. 14. *Brochure Bandungse Kunstkring*, Pameran Ries Mulder di Bandungse Kunstkring, 28 Maret – 3 April 1954.

Prambanan yang berbeda dengan candi-candi lainnya. Para dosen yang mengajarkan mata pelajaran-mata pelajaran tersebut semuanya orang-orang Belanda sampai dengan pada tahun 1950 terdapat seorang dosen Indonesia yang bernama Sjafei Sumardja. Sumardja yang sudah menyelesaikan pendidikan sebagai guru menggambar di Belanda, selama periode tahun 1951 sampai dengan tahun 1961 menjadi pimpinan pendidikan Bandung. Latar belakang Sumardja yang di Eropa sudah berkenalan dengan pengetahuan pembaharuan-pembaharuan pendidikan yang memberikan penekanan terhadap ekspresi dan nilai-nilai kejiwaan dapat sesuai dengan ide-ide edukatif modern Simon Admiraal dan Ries Mulder.<sup>273</sup> Selama tahun limapuluhan dimana juga sudah terjadi perluasan jenjang pendidikan menjadi lima tahun maka karakter pendidikan tetap saja lebih memperlihatkan karakter akademi seni rupa. Sekarang berbagai pelajaran diajarkan oleh para pengajar Indonesia (bekas mahasiswa) yang sudah berhasil menyelesaikan pendidikannya di luar negeri (Belanda, Perancis, Inggris, Amerika Serikat). Pada tahun 1959 didirikan "ITB" (Institut Teknologi Bandung) yang merupakan kelanjutan dari Universitas Indonesia. ITB terdiri dari tujuh bagian, antara lain ialah bagian Perencanaan dan Seni Rupa. Bagian ini dibagi menjadi Seni Murni dan Design. Berbagai jurusan yang dapat dipilih ialah seni lukis, seni patung, keramik, grafik, arsitektur dalam ruangan, Perencanaan Industriil dan komunikasi visual. Bagian atau jurusan pendidikan seni terus menerus diambil alih oleh IKIP (Institut Keguruan Ilmu Pendidikan) yang pada waktu itu sudah didirikan, pendidikan khusus bagi para guru yang mengajarkan seni patung sebagai mata pelajaran utama yang dapat dipilih.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Rheedem, H. van, *Formalisme en Expressie*. Disertasi Universitas Amsterdam, 1988, hlm.203,204. Samsudi, *Biografi Sumardja*, 1979.

<sup>274</sup> *Pendidikan Tinggi Seni Rupa di Indonesia*, ITB, 1983, diterbitkan dalam rangka peringatan 35 tahun, hlm. 45-47. *Berkala ITB*, nomor 9, tahun V, Sabtu 27 Agustus 1983 (Lembar informasi ITB). *Ganeca officieel organ van het Bandoengse studenten corps*, tahun ke-13, no.5, Mei 1948, hlm.4,5. Wawancara dengan But Muchtar dan Edie Kartasubarna, dosen-dosen tua Seni Rupa, 1983.

## - **Laboratorium**

Pada tahun 1954 untuk pertama kalinya para pelukis generasi muda Bandung memamerkan sebanyak dua puluh sembilan karya lukisannya di ruang pameran Balai Budaya Jakarta. Karya-karya dari sebelas pelukis yang dipamerkan mendasarkan diri pada seni modern Barat terutama kubisme menimbulkan kegaduhan yang cukup besar di dalam dunia seni Indonesia. Penulis dan pelukis Indonesia, Trisno Sumardjo (1917-1969) menyampaikan kritiknya dalam sebuah artikel yang sensasional berjudul “Bandung adalah budak laboratorium Barat”.<sup>275</sup> Menurut Sumardjo seni Indonesia dapat dibagi menjadi dua jenis. Pertama ialah seni yang bersifat spontan dari tanah air sendiri, yang muncul dari “jiwa Indonesia” dan “pengalaman Indonesia”. Kedua ialah seni yang bersifat tiruan atau buatan di dalam bangunan-bangunan sekolah “laboratorium Barat”. akademi seni Bandung, dimana iklim seni intelektual Barat ditaati secara sepenuhnya. Para murid dari pendidikan ini akan dapat menjadi korban dari guru-gurunya yang berasal dari luar negeri yang merupakan pengikut faham Modernisme. Karya-karya mereka “tidak wajar atau dibuat-buat”, “tidak berdarah” dan bernafas “udara laboratorium Eropa”. Sumardjo menyampaikan harapan bahwa para pelukis muda ini akan dapat secepatnya membebaskan dirinya dari pengaruh modernistis Barat, untuk memberikan kesempatan kepada “kepribadian yang sebenarnya” dari mereka.

Salah seorang kritikus Indonesia lainnya yaitu penyair Sitor Situmorang (1923) banyak menyampaikan serangan keras terhadap modernisme Bandung. Menurutnya aliran ini tidak lebih daripada sebuah mode dari penampakan luar yang mengacu kepada selera masyarakat Barat. Seni rupa Eropa berada dalam keadaan krisis dan tidak lebih dari sebuah “ketrampilan”, sebuah permainan

---

<sup>275</sup> Sumardjo, T., “Bandung mengabdikan laboratorium Barat”, *Mingguan Siasat* 391, 5 Desember 1954, hlm.26.

menurut model terhadap perspektif, komposisi dan kontras pewarnaan. Seni modern ini tidak mempunyai “arti”, tidak mempunyai “pesan” dan tidak mempunyai “gambaran dunia”. Ia hanya sebuah ungkapan visual terhadap dunia pelukis sendiri dan oleh karena itu tidak mempunyai fungsi budaya untuk Indonesia. Situmorang mengakhiri resensinya dengan pernyataan sebagai berikut: “Achirnja setelah menganalisa ‘analisa’ pelukis-pelukis dari ‘suasana Bandung’ ini kita harap mudah-mudahan mereka akan dapat secepatnya menguasai ajaran.<sup>276</sup>

Bagaimanakah persisnya dengan lukisan-lukisan yang dipamerkan pada tahun 1954 tersebut?. Karya-karya awal dari para pelukis yang sekarang menjadi para pelukis yang terkemuka seperti misalnya Srihadi, Sadali, Mochtar Apin, But Muchtar, Popo Iskandar dan Pirus sebagian besar menunjukkan kesesuaian antara isi dengan bentuknya. Berdasarkan pada pendidikan seni Barat (Belanda) dan kecintaan dosen Belanda Ries Mulder terhadap karya yang bersifat semi abstrak dari pelukis Perancis Francois Villon maka muncullah gaya hidup, figur-studi dan potret-potret dalam sebuah bahasa pembentukan yang sejenis dengan kubisme. Pengaruh Ries Mulder sendiri yang tema-temanya dibuat menjadi abstrak sampai sebuah mosaic blok-blok geometris, adalah sangat jelas. Juga penggunaan warna yang dominan warna-warna pastel yang redup dapat ditemukan kembali pada banyak karya para murid pada waktu itu. Bandingkan dengan misalnya lukisan Ries Mulder “Perahu layar” (gambar 58) dengan “Central Parc (gambar 59) karya Sadali (1924-1987), “Gadis yang sedang duduk” (gambar 61) karya But Muchtar (1930-1993), “Gadis-gadis Bali” (gambar 60) karya Srihadi (1931) dan “Atelier” (gambar 62) karya Popo Iskandar (1929) kesemuanya dibuat pada tahun-tahun limapuluhan dan mewakili “Aliran

---

<sup>276</sup> Situmorang, S., “Modernisme”, *Siasat*, 12 Desember 1954. “Achirnja setelah menganalisa ‘analisa’ pelukis-pelukis dari ‘suasana Bandung’ ini kita harap mudah-mudahan mereka tjepat mengatasi adjaran”.

Bandung” pada waktu itu.<sup>277</sup> Foto-foto sekolah yang berasal dari periode ini memperlihatkan Ries Mulder dalam perannya sebagai seorang dosen (gambar 63). Dari penjelasan bekas murid-muridnya maka sang pelukis dianggap sebagai seorang yang mempunyai kemampuan dalam banyak bidang dan seorang ahli. Terutama dalam mata pelajaran sejarah seni dan tinjauan seni dapat membukakan sebuah dunia baru bagi murid-murid Indonesianya. Pada saat perpisahannya pada tahun 1958 ia mengarang sebuah puisi yang menggambarkan hubungan emosionalnya dengan Ries Mulder.<sup>278</sup>

### - **Avant-garde**

Wawasan internasional akademi Bandung diperkuat dengan diselenggarakannya perjalanan-perjalanan studi para mahasiswa ke Amerika Serikat dan Eropa dalam kurun waktu antara tahun 1950 sampai dengan tahun 1960.<sup>279</sup> Mengenai penggunaan bahasa pembentuk Timur atau Barat tidak didiskusikan di Bandung. Para pelukis modern Bandung menganggap dirinya sendiri sebagai internasional dan universal. Titik awal pemikiran dunia seni akademis Bandung adalah untuk mewujudkan seni modern melalui kontak dengan Barat. Berlawanan dengan Yogyakarta yang dalam hal ini tidak terdapat celah antara periode sebelum dan sesudah kemerdekaan. Di lingkungan intelektual dan artistik Bandung dilakukan upaya untuk melanjutkan sebuah kerjasama di bidang budaya antara Belanda dengan Indonesia, sebuah upaya yang juga dapat ditemukan pada lingkungan-lingkungan tertentu di Jakarta.

---

<sup>277</sup> Mengenai hal ini lihat Spanjaard, H., "Bandung, The Laboratory of the West", dalam Fischer, J., (ed.), *Modern Indonesian Art, Three Generations of Tradition and Change, 1945-1990*. Berkeley, 1990, hlm. 54-77.

<sup>278</sup> Arsip pribadi. Ries Mulder tidak berniat untuk pergi, akan tetapi disebabkan oleh karena pada tahun 1958 semua orang Belanda diharuskan untuk meninggalkan Indonesia.

<sup>279</sup> Sadali, Srihadi, But Muchtar, Sudjoko, Kerton pergi ke Amerika, sedangkan Mochtar Apin ke Paris.

Hubungan ini antara lain dapat dilihat dengan adanya dua majalah budaya yang diterbitkan oleh pihak Belanda.

Majalah budaya *Orientatie* (1947-1954) yang menurut Rob Nieuwenhuys sebagai sekretaris redaksinya dimaksudkan sebagai sebuah jendela kaca Barat bagi orang-orang Indonesia adalah sangat bersemangat sebagai pembaharu di bidang ini. Kesusasteraan Indonesia yang bersifat nasionalistis yang seringkali sebelumnya sudah dipublikasikan di majalah-majalah Indonesia dapat ditemukan disini yang sudah diterjemahkan dalam bahasa Belanda disamping berbagai terjemahan dari kesusasteraan dunia. Fokus utama majalah *Orientatie* ialah bidang kesusasteraan. Seni Rupa yang terutama dalam bentuk resensi-resensi diberikan tempat sesudah itu. Majalah kebudayaan yang diterbitkan berikutnya (yang kedua) di Belanda ialah majalah *Cultureel Nieuws Indonesie* (1950-1958) yang merupakan corong dari Sticusa (*Stichting voor Culturele Samenwerking* = Lembaga untuk Kerjasama Kebudayaan). Sticusa mempunyai tujuan untuk menyampaikan informasi mengenai Indonesia di Belanda dan demikian juga sebaliknya. Nomor terbitan perdananya secara keseluruhan difokuskan pada Konferensi Kebudayaan Nasional Indonesia (bulan Agustus tahun 1950, di Jakarta). Berbagai "Saran dan Nasehat" yang disampaikan dalam acara ini diterjemahkan kedalam bahasa Belanda. *Cultureel Nieuws Indonesie* lebih mengarah pada kebudayaan secara umum dibandingkan dengan *Orientatie*.

Pada tahun 1955 diterbitkan sebuah nomor khusus Kesenian dan kebudayaan dimana di dalamnya terdapat berbagai artikel mengenai "Pelukis Rakyat nasionalistis dari Yogya", "Basuki Abdullah", dan "Para pelukis Bandung di Jakarta". Sebuah resensi terhadap artikel yang disebutkan terakhir yang dimuat di dalam surat kabar berbahasa Belanda *Nieuwsgier* di Jakarta adalah sebuah contoh dari adanya sikap yang lebih matang yang muncul di kalangan kelompok intelektual tertentu baik orang-orang Indonesia maupun Belanda. Pameran yang sama yang juga dikritik oleh Trisno Sumardjo dan Sitor Situmorang yang berhaluan nasionalistis disini dipui dengan istilah "tenang dan

damai” dan “sederhana dengan warna-warna yang lembut”. Karya Ahmad Sadali (antara lain lukisannya yang berjudul “Laboratorium” ditinjau dalam sebuah artikel oleh Sumardjo) oleh para pengulas Belanda dianggap sebagai karya terbaik dalam pameran itu. Penulis menyebutkan bahwa sang pelukis sangat menguasai komposisi, warna dan kemurnian garis. Para pelukis Bandung lainnya belum mampu mencapai tingkatan ini akan tetapi hal ini tidak mengherankan oleh karena mereka semuanya masih berstatus sebagai mahasiswa.”Pameran yang menampilkan sebanyak dua puluh sembilan lukisan semuanya dikerjakan dengan sekuat tenaga. Hal ini menunjukkan bahwa tidak seorangpun yang hanya dapat mengatakan bahwa dirinya sekarang sudah menjadi seorang pelukis dan selanjutnya hidupnya akan selalu lekat dengan pensil dan cat. Menjadi seorang pelukis adalah sebuah perjalanan panjang dan pelukis memerlukan kaki yang kuat. Kesadaran itu untungya terdapat pada semua orang yang memamerkan hasil karyanya di Balai Budaya.<sup>280</sup> Seminggu sebelumnya penulis yang sama juga membuat sebuah resensi mengenai Basuki Abdullah di *Nieuwsgier* dengan judul “Apakah Basuki Abdullah seorang pelukis Nasional?”. Dalam resensi ini penulis menyampaikan kritik pedas terhadap “lukisan-lukisan *boudoir*” Basuki dimana para wanita yang berpenampilan rapi oleh pelukis hanya diabadikan “lebih kurang secara fotografis” saja. Menurut pengulas seharusnya Basuki dengan latar belakang dan pendidikannya (Akademi Seni Belanda) dapat memberikan contoh untuk seni lukis Indonesia yang bersifat nasionalistis. Ironisnya para kritikus juga menyampaikan pertanyaan :”Apakah tugas dari seorang pelukis nasional untuk melukis para wanita muda bangsanya sendiri dalam gaya yang menjadi lunak dari seni lukis Eropa yang mundur dua ratus tahun yang lampau?”.<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> “Kunst en Cultuurnummer”, *Cultureel Nieuws Indonesie* 1955, no.45. K.P.,”De Bandungse schilders in de Balai Budaya”, hlm.321,322.

<sup>281</sup> “Basuki Abdullah een Nationaal schilder?”, K.P. *Cultureel Nieuws indonesie*, 1955, no.45, 19,20, diambil dari *Nieuwsgier*, Jakarta, 19 November 1954.

Keberadaan kedua majalah ini yaitu *Orientatie* dan *Cultureel Nieuws Indonesie* hanya dapat bertahan sampai dengan akhir tahun lima puluhan oleh karena alasan situasi politik yang terjadi. Pada tahun 1958 hubungan diplomatik antara Belanda dengan Indonesia menjadi terputus. Sementara itu sejumlah seniman dapat mengambil keuntungan dari berbagai kontak budaya yang diperpanjang dengan beasiswa-beasiswa kunjungan studi penelitian ke Eropa yang diberikan oleh Sticusa (Mochtar Apin, Sudjana Kerton, Baharudin, Rusli, Affandi, Barli). Sejak tahun 1958 terjadi keretakan hubungan cultural dengan Belanda oleh karena orang-orang Belanda (termasuk Hindia Belanda) dipaksa untuk meninggalkan Indonesia apabila mereka tidak memohon status kewarganegaraan Indonesia. Perhatian kultural Bandung sekarang mengalami pergeseran lebih kuat ke Amerika Serikat dimana banyak seniman memperoleh beasiswa yang disediakan oleh Rockefeller Foundation untuk menempuh studi selama beberapa waktu lamanya (Srihadi, Sudjoko, But Muchtar, Sadali). Pengaruh langsung Barat melalui para seniman yang melanjutkan studinya di luar negeri sejak tahun 1950 memainkan peranan yang penting. Para seniman ini kembali ke tanah air dengan membawa serta berbagai aliran yang sedang berkembang pada saat itu terutama ekspresionisme abstrak. Perkembangan seni modern di Bandung antara tahun 1960 sampai dengan tahun 1970 berada dalam kader abstraksi. Jalan yang sudah dirintis oleh Ries Mulder terus dilanjutkan. Seni abstrak Srihadi, Sadali, Mochtar Apin, But Muchtar dan Popo Iskandar sampai dengan tahun 1965 secara resmi sangat dihargai. Dalam koleksi Sukarno hampir tidak dapat ditemukan seni dari kelompok Bandung ini. Para seniman Bandung menjual karya-karya mereka kepada beberapa kolektor Indonesia atau kepada orang-orang asing yang tinggal di Indonesia. Jalanan hubungan mereka yang kuat dengan bagian arsitektur ITB seringkali membawa mereka dilibatkan dalam proyek-proyek bersama di ibukota (mengerjakan dekorasi interior perusahaan-perusahaan dan hotel-hotel). Selama tahun enam puluhan terjadi perpindahan perhatian dari Eropa (Belanda) ke Amerika yang berjalan paralel dengan berbagai perubahan politik. Hal ini sejak tahun 1965 berakibat menguntungkan bagi Amerika. Sesudah itu

akademi Bandung memperoleh perhatian yang lebih besar dibandingkan dengan masa-masa sebelumnya. Posisi ASRI yang dominan dan seni figuratif yang didukung oleh Sukarno sekarang memberikan tempat bagi pendekatan baru nasionalisme. “Identitas Indonesia” untuk pertama kalinya dilengkapi dengan kesadaran estetik sendiri yang membangun hubungan dengan seni tradisional. Secara teoretis penyelesaian ini terutama muncul dari Bandung dimana sejak awal sudah terjadi kontak dengan avant-garde internasional (dan perhatian terhadap seni “tradisional” dan “primitif”).

## VII. SENI LUKIS INDONESIA KONTEMPORER (1965-1995): BACK TO THE ROOTS

### BACK TO THE ROOTS

#### - **Indonesianisasi**

Dibandingkan dengan tahun limapuluhan dimana pertentangan antara universalisme (Bandung) melawan nasionalisme (Yogyakarta) di dalam seni mengakibatkan perbedaan yang ekstrim, maka sejak tahun 1965 tendensi umum kearah “Indonesianisasi” menjadi semakin tampak dengan jelas. Arah politik yang pada tahun 1945 sampai dengan tahun 1965 dianut oleh presiden Sukarno adalah politik yang berorientasi ke kiri dan didorong oleh seni yang bersifat realistik. Bentuk-bentuk realisme sosial yang diabdikan ini pada

awalnya muncul dari perjuangan mencapai kemerdekaan, yang mana sesudah tahun 1965 menjadi didiskreditkan. Orde Baru presiden Suharto memberikan penekanan terhadap kemajuan ekonomi menurut model kapitalistis Barat. Sebagai kepanjangan tangan dari politik pemerintah yang berorientasi Barat maka sekarang pilihan diberikan kepada penghubungan dengan aliran-aliran seni internasional modern. Penekanan yang diberikan di dalam seni rupa oleh karena itu bergeser menjadi pendekatan seni yang lebih estetis dan abstrak dekoratif. Pemahaman mengenai “Indonesia” dan “Identitas Indonesia” menjadi perlu didefinisikan kembali dan diterjemahkan menurut garis salah satu strategi perkembangan yang mengacu kepada Barat. Para seniman dan kritikus seni Indonesia yang berlatar pendidikan Barat sekarang memperoleh kesempatan untuk mencari sebuah pendekatan baru bagi seni Indonesia. Mereka menolak untuk melanjutkan gaya romantik dan beralih kepada aliran-aliran seni Barat. Perhatian mereka sekarang tertuju kepada seni tradisional Indonesia sebagai sumber inspirasi.

Selama berlangsungnya proses Indonesianisasi ini terdapat penekanan penggunaan berbagai motif yang diambil dari berbagai macam tradisi regional. Politik kebudayaan Indonesia yang diterapkan pada saat sekarang ini memajukan dengan cara menjunjung tinggi berbagai tradisi lokal dengan syarat dapat menyumbang ideal identitas Indonesia. Kebijakan kebudayaan Indonesia diarahkan untuk dapat memberikan ciri khas negara Republik Indonesia yang dengan banyaknya keragaman etnis akan dapat mewujudkan sebuah karakter nasional. Karakter nasional ini dapat dilihat dengan jelas pada pilihan berbagai bangunan monumen budaya di ibukota Jakarta. Bangunan monumen nasional yaitu Monas yang dipuncaknya terdapat kobaran nyala api emasnya menyimbolkan kemerdekaan Indonesia. Patung-patung realistik lainnya menggambarkan kembali peristiwa-peristiwa sejarah (Monumen Sukarno-Hatta) atau figur-figur pahlawan dalam sejarah nasional dan mitologi (Diponegoro, Kartini, Arjuna dan Hanuman). Salah satu daya tarik terbesar Jakarta bagi wisatawan yaitu Taman Mini Indonesia menawarkan

sebuah taman miniatur negara Indonesia bagi para pengunjunya yang di dalamnya terdapat berbagai macam bangunan berarsitektur budaya-budaya regional. Tekanan diberikan pada berbagai unsur folkloristis daerah-daerah (tari-tarian, musik, pertukangan). Hal ini setiap harinya juga ditayangkan sebagai program-program siaran televisi dimana kekayaan budaya berbagai daerah ditampilkan secara khusus sebagai kader ideology nasional Pancasila. Kemungkinan juga berbagai gerakan separatis dari banyak kelompok etnis penduduk yang dikenal di Indonesia dapat dicegah dengan cara seperti ini. *“Instead of merely tolerating regional cultural expressions, these were given active support in a way that was designed to take the wind out of the sails of any adherents of separatist ideas”*.<sup>282</sup> Penerapan terhadap berbagai motif tradisional dan regional pada budaya Indonesia pada masa sekarang ini dilakukan dengan cara yang berbeda dibandingkan dengan yang dilakukan oleh pemerintah Hindia Belanda atau pemerintahan di masa Sukarno. Tidak dengan “melakukan konservasi” terhadap tukang-tukang dan mendirikan sekolah-sekolah seni kerajinan dimana para tukang akan dapat memberikan pelajaran kepada para muridnya. Seni tradisional dari seluruh wilayah Indonesia diinterpretasikan kembali oleh para designer dari Bandung, Yogyakarta dan Jakarta dan “di-Indonesianisasikan”. Hal ini paling banyak terdapat di bidang arsitektur, arsitektur dalam ruangan dan industri pakaian. Baik pihak pemberi pekerjaan maupun pihak konsumen pada masa sekarang ini menginginkan sebuah imago Indonesia yang kuat. Imago berjalan bersama seiring munculnya sejumlah perusahaan multi nasional baru, hotel-hotel, bank-bank, gedung-gedung

---

<sup>282</sup> Lihat artikel “The domestication of culture, nation building and ethnic diversity in Indonesia”, Schefold, R., *Bijdragen tot de Taal, Land en Vokenkunde van Nederlandsch-Indie*, No. 154, hlm. 79-100, Leiden, 1998. Mengenai fungsi symbol dari bangunan-bangunan monument di Jakarta: Nas, P., *Jakarta, Stad vol Symbolen*, paper Xe Kota-Konferentie Ritueel en Politiek in Azie, Amsterdam, 1990.

perkantoran dan masjid-masjid dan budaya “*nouveau-riche*” Jakarta dan kota-kota besar lainnya.<sup>283</sup>

Satu contoh “Indonesianisasi” yang baik ialah pemilihan bentuk yang sesuai untuk lapangan terbang atau bandara Jakarta yang baru (Soekarno -Hatta). Bandara ini terdiri dari sejumlah pavilyun yang terbuka yang meniru gaya Pendopo Jawa. Berbagai unsur tradisional dari berbagai kelompok etnis (Sumatra, Bali, Dayak, Menado) dikombinasikan pada dekorasi pavilyun-pavilyun yang terpisah. Prinsip dekorasi ini juga diterapkan pada interior banyak hotel-hotel besar yang sedang menjadi tren pada tahun-tahun yang lalu. Cara lainnya dimana diberikan bentuk imago Indonesia ialah diterapkannya kembali berbagai seremoni tradisional dalam berbagai acara resmi seperti misalnya pernikahan, pembukaan sebuah pameran dan lain sebagainya. Pada acara-acara seperti ini sekarang ini dipersyaratkan lagi untuk memakai pakaian batik. Imago Indonesia yang didorong dengan cara melalui bangunan-bangunan monument, arsitektur, tari-tarian dan pakaian mempunyai tujuan ganda. Di tingkat nasional hal ini memperkuat persatuan politik sedangkan di tingkat internasional imago ini memberikan sumbangan terhadap pembentukan gambaran Indonesia di mata para wisatawan manca negara. Para tukang sudah sejak dahulu memainkan sebuah peranan penting di dalam proses ini. Para perancang mode memperkenalkan batik modern di pasar nasional dan internasional. Para tukang tradisional lainnya (kerajinan kayu, bambu) menyesuaikan dirinya dengan mekanisme pasar modern pariwisata dan

---

<sup>283</sup> Lihat mengenai “Indonesianisasi” di bidang kebudayaan dalam *Culture and Society in New order Indonesia*, Oxford University Press, 1993, edited by Virginia Matheson Hooker, Khusus untuk artikel-artikel O’Neill, H., “Islamic Architecture under the New Order”, hlm.151-165. Foulcher, K., “Post-Modernism in the Question of History: Some trends in Indonesian Fiction since 1965, hlm. 27-47. Maklai, B., “New Streams, New Visions: Contemporary Art since 1966, hlm. 70-82. Di bidang bahasa khusus nomor RIMA, musim dingin, 1991, volume 25. University of Sydney. Terutama artikel Leigh, B., “Making the Indonesian State, the Role of Schooltexts”, hlm. 17-43. Juga nomor thema bahasa Prisma, : *The Discourse of Power, The politics of bahasa Indonesia*, September 1990, No. 50.

ekspor. Berkembangnya aktivitas pertukangan ini tertentu tidak dapat dijadikan sebagai ukuran bahwa jurang pemisah antara seni rakyat dengan seni modern sekarang sudah dapat dijembatani. Dalam banyak kejadian seorang perancang yang berlatar belakang pendidikan akademis menggunakan pengetahuan teknik yang diperolehnya dari para tukang-tukang yang tidak berpendidikan. Mereka melakukan aktivitasnya ini dari studio-studio yang banyak terdapat di Jakarta.

Juga seni lukis sesuai dengan kapasitasnya yang semakin meningkat diharapkan untuk memberikan sumbangan dalam memancarkan imago Indonesia ini. Banyak seniman yang pada awalnya menghasilkan karya lukisan abstrak dekoratif pada beberapa tahun terakhir ini menambahkan unsur-unsur figuratif Indonesia di dalam karya-karyanya. Mereka melakukan hal ini untuk memenuhi berbagai tuntutan konsumen pada masa sekarang ini yang sesuai dengan politik pemerintah secara resmi. Di bidang seni lukis yang menjadi konsumen terbesar ialah orang-orang Indonesia sendiri. Terjadinya “booming” seni lukis Indonesia pada sepuluh tahun yang lalu dapat dijelaskan dari gaya hidup golongan elit Indonesia pada masa sekarang ini. Selain kebiasaan “shopping” di plaza-plaza maka mereka ini juga mempunyai selera tinggi dengan menata vila-vila mereka dengan interior yang modern dan memajang lukisan-lukisan di dinding-dinding luarnya. Harga yang dipatok untuk karya-karya para pelukis tersohor (Affandi, Hendra, Sadali) pada masa sekarang ini bisa mencapai ratusan ribu dolar untuk setiap karya lukisannya. Pada saat sekarang ini di dalam seni lukis terdapat banyak aliran yang saling berbeda satu dengan lainnya. Meskipun terdapat perbedaan gaya ini akan tetapi yang lebih penting ialah terdapat saling pengertian diantara mereka.

Perbedaan dengan periode-periode terdahulu ialah bagian besar bahasa pembentuk yang diterapkan oleh para seniman pada masa sekarang ini ialah meminjam dari seni tradisional Indonesia. Konsepsi antara modern dengan tradisional yang sebelumnya sudah disampaikan oleh Sudjojono di dalam pamflet-pamfletnya secara “resmi” pada satu dasawarsa yang lalu sudah selesai

dirumuskan. Para seniman yang menginisiasi proses ini ialah mereka yang sebelumnya tinggal di luar negeri dalam waktu yang lama dimana mereka berkenalan dengan perhatian seni Barat modern terhadap budaya “tradisional” atau “non-Barat”. Sekembalinya mereka ke Indonesia maka mereka menyadari mengenai keterasingan yang dirasakannya dengan budayanya sendiri. Sejak periode Hindia Belanda sudah banyak dilakukan diskusi mengenai integrasi seni modern dengan seni tradisional. Akan tetapi di dalam prakteknya hanya sedikit sekali integrasi yang terjadi. Situasi ini dari tahun 1965 sampai dengan tahun 1995 mengalami perubahan secara drastis yang disebabkan oleh berbagai keadaan yaitu:

- Para seniman mempunyai hubungan-hubungan yang lebih bersifat internasional.
- Politik pemerintah yang memajukan imago “Indonesia”.
- Para pemberi pekerjaan yang memperkuat pasar seni.
- Pada masa postmodernistis perhatian terhadap “identitas sendiri” dan seni “lokal” memperoleh persetujuan internasional.

- **Turning West to go East**

Bagaimanakah proses “back to the roots” ini dapat berlangsung dengan lancar?. Persyaratan kultural apakah yang diperlukan untuk proses Indonesianisasi seni lukis pada masa sekarang ini?. Di sepanjang perjalanan hidup dua orang pelukis Indonesia yang berpengaruh tampak dengan jelas bahwa kembalinya lagi kepada latar belakang budaya sendiri berlangsung secara tidak lancar oleh karena adanya konfrontasi dengan budaya Indonesia sesudah tinggal untuk sementara waktu di luar negeri. Jalan yang sudah dilewati oleh pelukis-pematung Sidharta dan pelukis-grafikus Pirous sebenarnya sudah membukakan pintu bagi perbaikan kembali perhatian di bidang pendapat-pendapat budaya tradisional Indonesia. Gregorius Sidharta (1932) berasal dari lingkungan Jawa Katholik yang tradisional dan artistik di

Yogyakarta dimana selain mempelajari gamelan dan wayang juga mempelajari kitab Injil.<sup>284</sup> Sesudah ia sempat mengajar selama satu kali tahun ajaran di sanggar Pelukis Rakyat maka Sidharta bersama-sama dengan teman-teman pelukis lainnya (antara lain Widayat) mendirikan sebuah sanggar sendiri yang diberi nama Pelukis Indonesia Muda. Di sanggar ini Sidharta mengajar menggambar dan melukis figuratif dibawah pimpinan para seniman yang lebih tua yaitu Hendra, Trubus, Sudarso dan Widayat. Dari tahun 1952 sampai dengan tahun 1957 Sidharta tinggal di Belanda untuk belajar di akademi Jan van Eyck di kota Maastricht. Sekembalinya ke Yogyakarta ia menjadi pelukis dosen di akademi ASRI. Ia selama tinggal di Belanda berkenalan dengan seni abstrak yaitu sebuah aliran yang pada waktu itu di lingkungan-lingkungan seni di Yogya masih selalu dianggap negatif (tidak disenangi) dan diberi cap stempel “tidak bersifat Indonesia”. Tema-tema yang diangkat oleh Sidharta didasarkan pada kehidupan sehari-hari di Yogyakarta yang meliputi hewan, wanita yang sedang menanam padi atau berbagai hal yang berhubungan dengan cerita-cerita rakyat. Meskipun tema-tema ini dibuat secara abstrak akan tetapi subyek-subyek lukisannya masih dapat dilihat dengan jelas. Pada lukisan “Burung Merak” yang dibuat pada tahun 1958 terlihat seekor burung yang dihias sangat kuat, dibangun dengan beberapa bidang warna dengan kontur yang tajam (gambar 64). Beberapa orang pelukis yang berada di lingkungannya yang juga merasa tertarik dengan berbagai eksperimen bergaya abstrak terutama ialah Widayat, Abas Alibasyah dan Handrio. Widayat (1919) yang oleh Kusnadi dipuji oleh karena kualitas “dekoratif”-nya yang digambarkan dalam “Burung-burung di dalam hutan” (1959). Karya ini tampaknya merupakan kenang-kenangannya terhadap hutan rimba Sumatra. Sang pelukis tinggal disana antara tahun 1945 sampai dengan tahun 1949 dan turut serta dalam perlawanan gerilya menghadapi Belanda. Karyanya berbeda dengan karya

---

<sup>284</sup> Sebuah biografi yang panjang lebar mengenai Sidharta diterbitkan dalam rangka diselenggarakannya sebuah Ikhtisar-pameran di Jakarta, ditulis oleh Supangkat, J., dan Yuliman, S., *Sidharta di tengah Seni Rupa Indonesia*, Jakarta, 1982.

Sidharta, semua bidang ditutupi dengan pohon-pohon tropis yang tinggi dan diantaranya tampak burung-burung (gambar 65). Keyakinan yang besar terhadap penggambaran adalah ciri khas untuk karya Abas Alibasyah (1928) yang pada tahun empat puluhan memperoleh pelajaran dari Hendra dan Barli. Ia melanjutkan kuliah di ASRI dimana kemudian nantinya diangkat menjadi dosen disini dan bahkan menjadi direktur. Pada karyanya yang dibuat tahun 1959 berjudul “Kenang-kenangan pada Sekaten Yogyakarta” dituturkan kembali mengenai bagian-bagian dari perayaan Sekaten. Selama berlangsungnya perayaan tahunan Kraton ini diselenggarakan pasar malam dimana dijual berbagai mainan anak-anak yang dibuat dengan tangan seperti boneka, topeng, figur-figur hewan dan lain-lainnya (gambar 66).

Menurut seorang kritikus seni yang bernama Sanento Yuliman bahwa minat terhadap “bidang datar” (seni abstrak) diwujudkan dalam berbagai lukisan dengan tema-tema tertentu yang berasal dari lingkungan kehidupan sehari-hari di Yogyakarta yaitu meliputi topeng-topeng, tanaman dan hewan. Berbagai karya semi-abstrak yang muncul dari sini menunjukkan kesesuaian dengan bentuk-bentuk batik tradisional yang distilir secara kuat, boneka-boneka wayang dan seni rakyat lainnya (seni kerajinan emas dan perak, seni ukir kayu, keramik). Dengan melalui percampuran kedua pengaruh itu maka lahirlah aliran “semi-abstrak” yang sampai dengan saat sekarang ini masih merupakan kelompok mayoritas di Yogyakarta.<sup>285</sup> Perubahan ini yaitu penggeseran dari realisme yang biasa dan ekspresionisme kepada abstrak disebabkan oleh berbagai macam faktor.

Sidharta selama tinggal di Belanda pada tahun enam puluhan mempunyai banyak kesempatan untuk mempelajari seni yang sedang berkembang disini pada saat itu. Sementara itu juga berkembang seni eksperimental kelompok COBRA yang diinspirasi oleh gambar-gambar yang dibuat oleh anak-anak dan seni primitif. Berbagai eksperimen yang dilakukan oleh orang-orang Eropa

---

<sup>285</sup> Idem, hlm. 43-44.

di bidang seni primitif ini memperlihatkan kesesuaian keindahan gaya dengan seni tradisional Yogyakarta. Dari kedua hal ini para seniman mencoba untuk memperluas wawasan horison mereka. Para seniman Barat mengambil inspirasi mereka dari budaya-budaya non-Barat. Bagi para seniman Indonesia hal yang bersifat “eksotik” lebih dekat dengan mereka. Pendidikan tradisional dan sebuah lingkungan dimana seni tradisional masih selalu berada dalam jangkauan mereka adalah merupakan faktor-faktor yang memunculkan perhatian baru di bidang seni tradisional atau seni primitif. Lagipula sekarang status seni “primitif” mengalami peningkatan di Barat sehingga hal ini seolah “menguatkan” kembali seni primitif di dalam dunia seni Indonesia.

Pada tahun 1965 Sidharta pindah ke Bandung untuk menjadi dosen di akademi Seni Rupa dengan mengajar melukis dan seni patung. Gaya abstraknya yang modern lebih dihargai disini. Pada saat pada tahun enam puluhan terdapat tendensi bahwa gaya modernistis, estetis dan abstrak (dengan atau tanpa unsur-unsur dekoratif) akan menjadi gaya yang dominan di Indonesia maka Sidharta mulai ragu-ragu dengan hak monopoli dari seni “universal” ini. Sang seniman bertanya kepada dirinya sendiri mengenai apakah model Barat adalah merupakan satu-satunya model untuk Indonesia. Apakah di Indonesia tidak terdapat alternatif-alternatif lainnya?. Pada tahun 1971 Sidharta diangkat menjadi pimpinan di akademi seni Jakarta yang pada saat itu baru berusia tiga tahun dan yang merupakan bagian dari pusat kesenian besar TIM (Taman Ismail Marzuki). Di TIM seringkali diselenggarakan pameran seni tradisional yang menjadi sumber inspirasi bagi Sidharta. Sejak tahun 1973 sang pelukis-pematung ini berhasil menemukan sebuah jalan baru dimana ia secara sadar melakukan pencarian terhadap pengolahan motif-motif yang bersifat Indonesia akan tetapi tidak dengan cara “dekoratif” yang sampai dengan masa itu masih dilakukan di Yogyakarta. Untuk pertama kalinya di dalam sejarah seni Indonesia modern terdapat karya-karya seni yang dari segi isinya (tema-tema), formal (pembentukan) dan teknis (penggunaan bahan material) terikat dengan tradisi. Hal ini tampak paling kuat dalam pernyataan seni patung

Sidharta, sebuah keahlian unik seni rupa yang disusun dari berbagai macam bagian kayu, tembaga, plastik atau karet yang digambar dengan warna-warna yang tipis.<sup>286</sup>

Mitos-mitos yang lama memperoleh bentuk baru dalam karya-karya seperti misalnya “Pasangan pengantin emas” (gambar 67a), “Kelahiran Dewi” dan “Pohon kehidupan” (gambar 69 a). Di dalam karya “Pasangan pengantin emas” adalah dapat dilihat sebagai versi modern patung kayu sepasang laki-laki dan perempuan yang pada acara pernikahan tradisional Jawa biasa diletakkan di samping ranjang pengantin (gambar 67b). Warna pasangan modern (hitam, emas, putih dan merah) mengacu kepada symbol warna tradisional yang menunjukkan lingkaran perjalanan kehidupan manusia.<sup>287</sup> Patung-patung tradisional ini adalah merupakan tiruan dari pakaian dan make-up yang dipergunakan oleh pasangan pengantin sebenarnya. Wajahnya diberi bedak tipis. Pada versi modern dari Sidharta maka bentuk-bentuknya dibuat secara abstrak. Perhatian terutama diberikan pada topeng-topeng berwarna putih. Sidharta menyampaikan sebuah nyanyian pujian terhadap

---

<sup>286</sup> Di Barat seringkali dikatakan bahwa seni patung di Indonesia akan dapat lebih berkembang dibandingkan dengan seni lukis. Seni patung ini sampai sekarang berada di tempat yang kurang pantas (kecuali yang lebih berorientasi tradisional Bali). Seringkali seni patung dikerjakan berdasarkan proyek pembangunan monument, interior kantor-kantor, gedung-gedung Bank, hotel-hotel dan berbagai patung tokoh-tokoh terkenal. Di Jakarta selama periode pemerintahan Sukarno dibangun sejumlah patung figuratif di tempat-tempat terbuka, yang menyimbolkan kemerdekaan Indonesia. Banyak patung yang dibuat secara terpisah akan tetapi masih merupakan minoritas dibandingkan dengan hasil-hasil karya seni lukis secara bebas. Mengenai tinjauan seni patung Indonesia dapat dilihat dalam Soedarso, S.P.,(ed), *Seni Patung Indonesia*, Yogyakarta, 1992.

<sup>287</sup> Dalam simbolik warna Jawa maka warna-warna disesuaikan dengan arah mata angin dan fase-fase kehidupan. Warna hitam, abu-abu dan biru tua diasosiasikan dengan kematian dan arah mata angin utara. Warna merah muda, merah dan oranye adalah kehidupan dan arah mata angin selatan. Warna putih sebagai tanda awal kehidupan dan arah mata angin timur. Warna kuning keemasan, hijau dan ungu sebagai tanda kehidupan yang mulai menurun dan arah mata angin barat. Veldhuisen, Djajasoebrata, A., *Bloemen van het heelaal, de kleurijke wereld van de textile op Java*, Amsterdam, 1984.

ritual perkawinan tradisional yang sekarang menjadi sangat populer. Pengacuan terhadap simbolik tradisional yang sama juga dapat dilihat dari karyanya yang berjudul “Kelahiran Dewi” (gambar 68). Dari dua sayap merah yang merupakan bentuk rahim mengelilingi sebuah benda bulat berwarna putih yang tembus pandang sebagai tanda sebuah kelahiran. Patung ini merupakan penuturan kembali secara modern mengenai Dewi-Sri yang dianggap sebagai dewi ibu padi dan simbol kewanitaan paling penting dari kesuburan di Jawa dan Bali. Pada “Pohon kehidupan” (gambar 69a) sebuah bentuk diberikan kepada sebuah simbol yang paling dapat diterima di Jawa yaitu gambaran kosmos dengan cara melalui sebuah pohon (kosmis). Simbol segitiga antara lain dipergunakan pada awal pertunjukan wayang kulit (gambar 69b).<sup>288</sup> Pada tahun 1975 Sidharta merumuskan tujuannya sebagai berikut:

While at the same time remaining firmly planted in the modern world, I would like very much to re-establish my ties with the traditional world, which is to say that my desire is to abolish the gap existing between tradition and modernity. The approach I have chosen with which to solve this problem is through a continual use at an intimate level of objects, forms, stories, streams of thought and anything else which is the result of expression of traditional patterns of culture and society intercourse.<sup>289</sup>

Lukisan-lukisan Pirus yang dibuat dalam waktu belakangan ini terdiri dari komposisi-komposisi dimana kaligrafi Islam (bagian dari Al-Quran) berperan penting, yang dilakukan pada kayu, kain, acryl dan fiberglass.<sup>290</sup> Perhatian

---

<sup>288</sup> Lihat mengenai simbolik bentuk segitiga atau gunung kosmis dalam Wright, A., *Soul, Spirit and Mountain, Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*, Oxford University Press, 1994.

<sup>289</sup> Supangkat, J., dan Yuliman S, *G. Sidharta di tengah Seni Rupa Indonesia*, Jakarta, 1982, hlm. 1.

<sup>290</sup> Spanjaard, H., “Vrije Kunst, Academische schilders in Indonesie” *Kunst uit een Andere Wereld*, Rotterdam, 1988, hlm. 103-132. Dalam rangka penyelenggaraan pameran *Kunst uit een Andere Wereld* di Museum voor Volkenkunde di Rotterdam (1988) dibuat rekaman video mengenai karya-karya Pirus dan sebuah wawancara yang dilakukan oleh H. Spanjaard.

Pirous terhadap subyek-subyek yang berasal dari tradisi Islam, seperti halnya yang terjadi dengan Sidharta adalah sesudah ia tinggal di luar negeri.

In Bandung I didn't have so many ideas about being an "Indonesian" painter. I was too much occupied with learning to paint following western criteria. We got a western education with western teachers and western subject matter. Only after I had mastered the technique did I start to meditate about the content. This happened when I was outside Indonesia, where there was distance between me and Indonesia. It was only then that I asked myself the question: Well Pirous, who in fact are you?.

Dari sebuah pernyataan mengenai arti pentingnya kaligrafi maka dapat diketahui dalam hal itu pelukis tidak hanya memunculkan segi estetik dari tulisan Arab saja melainkan terutama arti simbolis dari huruf-hurufnya.

I quit figurative representation because calligraphy is a symbolic language. The Arabic letter is a symbol containing a view of the world. Symbolism is more than aesthetics, it hides philosophical thoughts. My paintings derive from the texts of the Koran as a source of ethics and religion. After 1970 I didn't search so much for a form, but more for a content that would express the truth (*kebenaran*).<sup>291</sup>

Jalan yang sudah dirintis oleh Pirous dalam prakteknya sudah diperkuat dengan pendirian galeri Decenta. Tujuan dari galeri ini ialah untuk memberikan bentuk dan mengkreasikan seni modern yang bebas dengan menggunakan arsip foto seni tradisional. Dari karya orang-orang yang sebelumnya membantu di galeri Decenta ini (Sutanto, Sunaryo, Sabana, Biranul Anas) tampak dengan jelas bahwa mereka secara sadar menggunakan bahasa patung yang bersifat Indonesia (Sumatra, Jawa, Bali, Irian, Kalimantan, Sulawesi) (gambar 73). Di galeri Decenta juga sudah sering diselenggarakan berbagai ceramah dan diskusi. Salah satu diskusi yang diselenggarakan dengan tema "Seni, seniman dan masyarakat Indonesia" mengangkat isu yang

---

<sup>291</sup> Kedua kutipan tersebut berasal dari wawancara dengan menggunakan video yang saya lakukan pada tahun 1988 oleh karena keikutsertaan Pirous dalam pameran *Kunst uit een andere wereld* yang diselenggarakan oleh Museum voor Volkenkunde, Rotterdam.

sedang hangat di tahun tujuh puluhan dan delapan puluhan yaitu adanya jurang pemisah antara seni “Tinggi” dan seni “Rendah”.

- **Jurang pemisah antara Seni Tinggi dengan Seni Rendah**

Jalan yang sudah dirintis oleh Sidharta dan Pirous sesuai dengan iklim kesenian Bandung yang menurut kritikus seni Sudjoko sejak tahun 1970 sudah menempati sebuah posisi yang sangat unik dalam hubungannya dengan seni lukis Indonesia modern. Sudjoko yang mengalami “*culture-shock*” Amerika sesudah tinggal di Ohio menyadari bahwa seni Indonesia modern sedang berada dalam situasi akan menyusul kematian aliran romantik yang sudah menjadi usang (Affandi, Sudjojono, Dullah, Basuki Abdullah) ataumengalami kekosongan estetik melalui seni abstrak yang diimpor dari Barat (Bandung dan sejak tahun 1970 juga Yogyakarta). Sudjoko mengambil sebuah pendapat yang ekstrim untuk mengangkat seni pertukangan menjadi “seni yang sebenarnya”. Menurut Sudjoko para tukang Indonesia adalah merupakan satu-satunya kesempatan untuk menciptakan seni “Indonesia” oleh karena estetik Indonesia akan dapat dipahami oleh setiap orang Indonesia dari lapisan atas sampai lapisan bawah. Dalam bahasa jawa hanya terdapat satu kata saja untuk “seni” yaitu kata *kagunan*, sebuah “ketrampilan” khusus yang juga mengandung keindahan dan kebijaksanaan.<sup>292</sup> Pendapat Sudjoko yang ekstrim ini terutama dimaksudkan untuk memberikan kesadaran kepada orang-orang Indonesia terhadap sebuah kata mereka sendiri yang “teasingkan” sehingga tidak pernah muncul dalam banyak diskusi seni di Indonesia. Tinjauan seni Sudjoko adalah disampaikan untuk mengenang berbagai ideal sejarawan seni Coomaraswamy (Srilangka) yang merupakan sebuah pencerminan dari berbagai teori seni Barat abad kesembilan belas. Dalam hal ini pertukangan ditempatkan sebagai sesuatu yang terpuji dibandingkan dengan industri yang “dibenci”.

---

<sup>292</sup> Supangkat, J., “The two forms of Indonesian Art”, dalam *Modern Indonesian Art*, Berkeley, 1990, hlm. 158-162. *Sudjoko, Kebudayaan Indonesia dan periklanannya*, Makalah Seminar tanggal 26 Nopember 1982, ITB. Bandung.

Coomaraswamy juga melalui pendidikan Barat-nya menyampaikan kritik terhadap situasi kolonial dan post-kolonial. Kolonialisme hanya meletakkan dasar bagi pemisahan sosial antara seni rupa Barat yang bernilai tinggi dengan pertukangan Timur yang kurang sekali dihargai.

Pada bulan Februari tahun 1985 di Galeri Decenta diselenggarakan sebuah diskusi seni dengan mengambil tema Seni, Seniman dan Masyarakat, mengenai jurang pemisah antara seni “Atas” dengan seni “Bawah”. Diskusi ini merupakan sebuah reaksi terhadap sebuah artikel berjudul “Dua Seni Rupa” yang ditulis oleh Sanento Yuliman (1941-1992) dan dipublikasikan di dalam surat kabar Kompas.<sup>293</sup> Yuliman menyatakan bahwa di Indonesia terdapat jurang pemisah besar antara seni “Atas” dengan seni “Bawah”. Ia mengelompokkan yang termasuk kedalam seni “Atas” ialah seni lukis, seni patung, grafik, arsitektur dalam ruangan dan pemberian bentuk industrial. Para seniman yang menspesialisasikan diri dalam pekerjaan ini ialah berasal dari kelompok elit Indonesia atau kelompok kelas menengah. Konsumen mereka meliputi kelompok sosial yang sama yaitu kelompok elit dan kelas menengah yang tinggal di kota-kota besar (Jakarta, Bandung, Surabaya). Yuliman selanjutnya menunjukkan mengenai monopoli “design” Barat yang dalam hal ini mendominasi seni “Atas”. Apakah dalam hal ini tidak terdapat kemungkinan untuk membelokkan monopoli ini untuk diarahkan kepada yang lebih bersifat “Indonesia”? Berbeda dengan pasar untuk para perancang dan seniman bebas yang muncul oleh karena adanya permintaan dari hotel-hotel besar, bank-bank, gedung-gedung seni dan rumah-rumah “nouveau riche” maka terdapat juga pasar bagi seni “Bawah” yaitu seni pertukangan tradisional. Di sektor seni ini dahulunya dimaksudkan untuk pasar lokal sendiri yang hasil produknya harus dapat memenuhi persyaratan fungsional dan estetis tertentu. Sekarang kebanyakan sektor pertukangan ini sudah diindustrialisasikan dan diproduksi untuk pasar luar (wisatawan dalam negeri dan luar negeri) dan kriteria setempat tidak lagi ditonjolkan. Pada masa sekarang ini isi, pemberian bentuk,

---

<sup>293</sup> Yuliman, S., “Dua Seni Rupa”, *Kompas*, 15-12-1984.

penggunaan bahan material, format dan kualitas disesuaikan dengan konsumen baru yaitu para wisatawan atau kelompok elit Indonesia yang tinggal di kota-kota besar. Penduduk lokal sementara itu memberikan pilihannya pada barang-barang impor yang dianggap mampu memberikan status tertentu kepada mereka. Yuliman bertanya kepada dirinya sendiri mengenai mengapa dengan cara ini seni rakyat Indonesia yang terancam punah tidak mampu bertahan dan dihubungkan dengan seni “Atas” yang menurutnya terlalu Barat dan bersifat eliter. Yuliman di dalam kesimpulannya menyebutkan beberapa persyaratan yang harus dapat dipenuhi untuk menghubungkan antara posisi Atas dengan Bawah yaitu sebagai berikut: 1. Pendidikan kesenian harus dibuka sebesar-besarnya bagi masyarakat banyak. 2. Seni Tinggi akan dapat mencapai khalayak yang lebih luas lagi dengan jalan menyelenggarakan pameran-pameran dan membuka koleksi-koleksi negara untuk dapat dilihat oleh publik secara luas. 3. Industri dan perdagangan seharusnya lebih bertitik tolak pada pendekatan kultural dibandingkan hanya pendekatan ekonomis saja. 4. Berbagai lembaga seni yang ada sekarang ini seharusnya lebih banyak mengembangkan apresiasi dan pengetahuan mengenai seni Rendah. Singkat kata, apa yang diusulkan oleh Yuliman ini adalah merupakan sebuah orientasi ulang dari dunia usaha dan sektor budaya dan edukatif untuk menciptakan norma-norma lain dimana idiom seni Indonesia harus ditempatkan sebagai latar depan.

Pada diskusi yang diselenggarakan di Decenta terdapat dua artikel yang berisi komentar terhadap artikel Yuliman yaitu artikel yang ditulis oleh Wiyoso Yudoseputro ( pada waktu itu menjadi rektor akademi di Jakarta) dan artikel yang ditulis oleh Jacob Sumardjo (dosen di sekolah drama di Bandung). Jembatan antara seni modern dengan seni tradisional menurut Wiyoso seharusnya dibangun melalui pendidikan. Pembicara mengusulkan bahwa institut-institut lebih tinggi harus mempelajari dan mendokumentasikan seni tradisional di tempatnya berada sebagai modal untuk menciptakan kriteria seni baru. Lebih baik lagi apabila para seniman tradisional dapat diangkat sebagai

dosen di pendidikan tinggi. Berbagai bidang disiplin keilmuan (sejarah, arkeologi, sejarah seni) seharusnya akan dapat bekerjasama untuk melakukan sebuah inventarisasi umum terhadap seni tradisional. Disamping itu sebaiknya kualitas estetis dari seni “bawah” tidak boleh untuk dilupakan seperti halnya yang biasanya terjadi di bidang arkeologi dan antropologi yang lebih banyak mencemaskan sejarah atau fungsi seni saja. Orientasi para seniman di masa depan seharusnya tidak terbatas pada haluan ke ibukota saja melainkan juga pada perkembangan seni yang bersifat regional dan tradisional.<sup>294</sup> Baik Sanento Yuliman maupun Wiyoso menyampaikan bahwa akan tercipta sebuah situasi ideal apabila para seniman maupun dosen kesenian di dalam hierarki harus turun ke tingkat pertukangan dan dengan cara ini akan dapat tercipta berbagai kreasi Indonesia yang baru. Di dalam diskusi sedikit dibicarakan mengenai permasalahan sosial yang muncul dari aktivitas semacam ini di sebuah negara yang hierarkinya sangat ketat seperti halnya Indonesia ini.<sup>295</sup>

Berdasarkan penelitian sosiologis yang dilakukan oleh Jacob Sumardjo mengenai posisi pelukis Indonesia disebutkan bahwa seni lukis apabila dibandingkan dengan kesusastraan, theater, tari-tarian dan film memberikan penghasilan yang sangat tinggi. Dimanakah seni lukis memperoleh status seperti ini?. Sumardjo menyarankan bahwa status seni lukis (Seni Atas) ini

---

<sup>294</sup> Wiyono, *Menelaah Senirupa Indonesia secara Luas*, Makalah Ceramah, 27 Februari 1985, 1-8.

<sup>295</sup> Selama saya melakukan penelitian di Indonesia jarang menemukan seorang dosen yang beraktivitas di bidang seni pertukangan. Para tukang tinggal di kampung yang selama ini dihindari oleh orang-orang yang berasal dari kota. Di Bali situasinya berbeda oleh karena para seniman dari Jawa disana hanya sebagai wisatawan dan perhatian yang sama untuk tradisi seperti halnya orang-orang asing. Para seniman Bali merasa lebih dekat dengan para tukang oleh karena mereka tumbuh berkembang bersama-sama. Bagi para mahasiswa akan lebih mudah untuk mematahkan hierarki.

harus dihubungkan dengan latar belakang sosial para pelukisnya.<sup>296</sup> Lebih dari 75% seniman berasal dari pusat budaya Jawa tradisional yaitu Yogyakarta dan Surakarta (Jawa Tengah), Garut dan Cirebon (Jawa Barat). Dengan demikian maka seni lukis didominasi oleh para pelukis berlatar belakang Jawa. Kurang lebih 18% dari para seniman ini sudah berlatar belakang pendidikan universitas (berijazah universitas yaitu Drs.) Lebih dari separuh seniman menjadi dosen atau pegawai negeri yang tergabung dalam berbagai lembaga kesenian dan budaya. Posisi sosial ini berhubungan dengan status penting. Sumardjo menegaskan bahwa prestis seni lukis “Atas” tidak dapat dilihat dari latar belakang kultural-historis ini.<sup>297</sup>

#### - **“Design” dan “tukang”**

Sejak diskusi yang diselenggarakan di Decenta dunia seni Indonesia mengalami percepatan dalam perkembangannya. Beberapa harapan dari Yuliman dan Wiyoso akhirnya dapat menjadi sebuah kenyataan. Para mahasiswa akademi seni sekarang mempelajari seni tradisional setempat. Di dalam skripsi-skripsinya mereka mendokumentasikan adat istiadat dan kebiasaan-kebiasaan setempat. Jumlah penyelenggaraan pameran di berbagai galeri yang resmi maupun milik individu atau swasta mengalami peningkatan. Selain itu para seniman mendirikan museum pribadi untuk memajang karya-karya mereka sendiri. Di bidang pendidikan kesenian secara umum yang diselenggarakan dengan sistem yang lebih edukatif ternyata tidak membawa banyak perubahan. Banyak koleksi negara yang masih tetap tidak dipertontonkan untuk public. Dengan demikian seni lukis tetap menjadi sebuah peristiwa yang eksklusif dimana hukum permintaan dan penawaran dibatasi

---

<sup>296</sup> Sumardjo, J., *Profil Seniman Indonesia*, Makalah Ceramah di Decenta, 27 Februari 1985., Sumardjo, J., “Hal Ihwal Pelukis Indonesia, sebuah Tinjauan Sosiologis”, *Pikiran Rakyat*, 5 Februari 1985.

<sup>297</sup> Lihat mengenai hirarkhi Jawa dalam Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, Oxford University Press, 1985.

dengan pihak yang memberikan pesanan, para seniman dan yang semakin menjadi tren ialah keberadaan galeri sebagai pihak perantara.

Kader sosial dimana tradisi sekarang menjadi memperoleh bentuk bersifat sepihak. Para designer dari Jakarta, Bandung dan Yogyakarta membuat rancangan yang kemudian dikerjakan oleh para tukang lokal. Hubungan hirarkis Indonesia masih tetap berjalan secara dua arah di jalan. Seorang tukang tidak akan dapat meningkat menjadi dosen (seperti yang diinginkan oleh orang-orang Belanda) dan seorang dosen tidak akan pernah mengalami penurunan sampai di lingkungan sosial tukang. "Seni Rendah" dianeksasi oleh "Seni Tinggi" dan mengalami kesuksesan. Dalam hal ini yang turut menyumbang ialah terdapatnya dua keadaan yaitu politik pemerintah Indonesia yang dikenal dengan istilah Indonesianisasi dan sebuah prestos bahwa seni tradisional yang "primitif" dapat masuk dan tetap eksis di dalam dunia seni Barat. Kata tradisional tidak lagi mengandung konotasi yang negative. Sebaliknya sekarang tradisional menjadi mode, sebuah "gaya hidup" yang diatur oleh biro-biro rancangan di ibukota. Sebuah "gaya hidup" yang disimbolisasikan dan diikat oleh perasaan nasional.

## SPEKTRUM SENI KONTEMPORER

### - **Tiga Generasi**

Diantara tahun 1965 sampai dengan tahun 1995 di Indonesia terdapat tiga generasi yang aktif di bidang seni lukis. Generasi pertama sebagian besar ialah otodidak. Para penulis ini (Affandi, Sudjojono, Hendra, Basuki Abdullah, Dullah) melanjutkan kembali gaya-gaya mereka sebelum peperangan (realisme, impresionisme, ekspresionisme). Generasi kedua yang sudah memperoleh pendidikan di akademi-akademi seni Bandung dan Yogyakarta mengembangkan diri mereka dalam berbagai macam aliran. Beberapa pelukis Bandung sesudah mereka tinggal di Amerika Serikat atau Eropa membuat seni

abstrak. Pada tahun-tahun yang lalu pada sebagian besar dari mereka terdapat sebuah tendensi untuk menambahkan berbagai unsur figuratif (Indonesia). Dari seni abstrak di Bandung beberapa pelukis berpindah memperdalam seni tradisional dan unsur-unsur yang dapat mengubahnya. Di Yogyakarta terjadi proses yang sama dengan perbedaan hanya pada pilihan untuk simbolik tradisional yang yang lebih dikaitkan dengan lingkungan hidup sehari-hari. Pengaruh dari seni Bali tradisional yang dikenal oleh para mahasiswa pada saat mereka melakukan perjalanan studinya mempunyai pengaruh penting pada proses Yogya dalam rangka “*back to the roots*”.

Generasi ketiga yang dalam hal ini memperoleh pendidikan dari para lulusan angkatan pertama akademi yang mana sejak awal mereka sudah mempunyai skala kemungkinan yang jauh lebih luas dibandingkan dengan generasi pertama dan generasi kedua. Mereka dapat memilih dari bahasa gambar Barat atau Timur. Selanjutnya wawasan mereka diperluas dengan perjalanan-perjalanan ke luar negeri dan dengan berperan serta pada berbagai pameran dan manifestasi internasional. Pengaruh media yang semakin besar di Indonesia mempercepat proses globalisasi ini.

Berdasarkan penelitian saya maka saya berpendapat bahwa spectrum seni lukis Indonesia dapat dibagi kedalam beberapa aliran utama. Aliran-aliran ini tidak absolute akan tetapi mereka memberikan sebuah indikasi terhadap arah terpenting yang pada saat sekarang ini terdapat di Indonesia, yaitu seni abstrak-dekoratif, bentuk-bentuk realisme dan seni avant-garde.

#### 1. Abstrak-Dekoratif

Aliran abstrak-dekoratif menjadi gaya yang dominan pada seni lukis Indonesia pada saat sekarang ini. Aliran ini muncul dan berkembang di akademi-akademi baik di Yogyakarta maupun di Bandung. Melalui sebuah fase abstrak (1960-1970) yang sangat dipengaruhi oleh berbagai pengalaman generasi kedua para seniman yang baru kembali dari Barat (Srihadi, Sadali, Mochtar Apin, But Muchtar, Pirous, Sidharta) beberapa diantaranya (Sidharta, Pirous) mencoba

membuat kreasi sebuah bahasa gambar baru yang berasal dari unsur-unsur tradisional. Di Bandung penggeseran perhatian ini mengakibatkan penggunaan berbagai unsur tradisional di dalam seni abstrak dan estetis menjadi dipertimbangkan. Pada karya-karya Sidharta, Pirous dan Sumaryo (1943) pembentukan bahasa tradisional sekali lagi diinterpretasikan (gambar 67a, gambar 72, gambar 73). Tiga orang seniman ini juga mempunyai sumbangan yang penting terhadap pembentukan impuls-impuls baru dalam dunia desain Indonesia di bidang arsitektur dalam rumah dan industrial. Para pemberi tugas pekerjaan yang berasal dari Jakarta (hotel-hotel, gedung-gedung bank, kantor-kantor pemerintah, rumah-rumah tinggal multinasional dan *nouveau-riche*) menawarkan pasar yang menarik bagi seniman-perancang. Hubungan internal akademi Bandung dengan Jurusan Arsitektur ITB (Institut Seni Bandung) yang sudah terjalin sejak dahulu menyebabkan terjadinya penerapan industrial idiom seni Bandung.

Akan tetapi tidak semua seniman merubah haluan kepada pembentukan bahasa tradisional. Murid-murid tua Ries Mulder dan beberapa pengikut mereka meneruskan jalan abstrak dan estetis mereka. Tema-tema mereka tetap sama seperti pada tahun lima puluhan yaitu pemandangan alam yang dibuat abstrak, studi-studi figur dan gaya hidup. Karya abstrak dari Ahmad Sadali (1924-1987) berpengaruh banyak terhadap dunia seni Bandung.<sup>298</sup> Sekembalinya dari Amerika sang pelukis mengkombinasikan berbagai teknik materi seni lukis dengan isi yang bersifat Islamistis (gambar 74). Dengan melalui cara bentuk-bentuk geometris yang sederhana, segi empat, segi tiga atau bujur sangkar maka dimunculkan sebuah ruangan meditatif. Gambar yang seolah-olah merupakan ruangan ini diperkuat dengan cat secara tiga dimensional, yang dicampur dengan dengan bahan gips atau pasir, dan dikerjakan dengan menggunakan pisau palet. Penggunaan cat yang dibatasi

---

<sup>298</sup> Spanjaard, H., "Ahmad Sadali, religieuse abstract", *Kunstbeeld*, Februari 1985. Beberapa lainnya yang mewakili seni abstrak ialah pelukis wanita Nunung WS dan pelukis Sulebar Soekarman di Jakarta dan Handrio, Lian Sahar dan Rusli di Yogyakarta.

dengan sedikit penekanan warna emas dalam lapisan tipis menyerupai daun memperkuat karakter suci dan religius. Sadali menganggap lukisan-lukisannya sebagai ebuah bentuk dari ibadah. Suasana ketenangan dalam karyanya adalah sesuatu yang unik di dalam kader seni lukis Indonesia yang seringkali ditandai dengan penggambaran menggunakan warna yang penuh.

Pelukis wanita Umi Dachlan (1942) melanjutkan idiom Sadali dengan lebih banyak menggunakan palet warna (gambar 75). Sebuah jalan lain ditempuh oleh Srihadi (1931). Pada karya-karya pemandangan alam dan figur Srihadi yang dibuat abstrak digunakan kontras warna yang menyolok. Sebuah gambar figur yang berdiri bebas ditempatkan berhadapan dengan sebuah latar belakang yang diberi warna tebal (gambar 76). Goresan pensil secara emosional dapat dilihat dengan jelas. Pada karya terbarunya peranan dari gerakan semakin menjadi lebih besar. Para penari wanita Bali atau pemandangan alam dan pemandangan laut dimunculkan kembali dengan menggunakan cara sapuan cat minyak yang tebal. Seni geometris dari Mochtar Apin (1923-1993) dan But Muchtar (1930-1993) lebih mempunyai karakter grafis (gambar 77, gambar 78). Apin yang lama tinggal di Paris menjadi tertambat hatinya dengan karya-karya dari Victor Vasarely. Baik Apin maupun Muchtar keduanya sama-sama melakukan eksperimen dengan efek-efek warna secara optis. Pelukis-pelukis wanita Farida Srihadi (1942) dan Erna Pirous (1941) lebih memilih untuk menekuni pemandangan alam yang abstrak dan liris atau dengan perasaan sepenuhnya. Seorang pelukis lainnya yang juga termasuk kedalam kelompok Bandung ialah Popo Iskandar (1927). Selama bertahun-tahun tema-tema yang disenangi oleh Popo selalu diulang-ulang yaitu ayam jago, kucing, harimau (gambar 79). Seperti halnya Srihadi maka Popo juga menonjolkan doresan pensil secara emosional. Hubungan antara latar belakang dengan binatang yang digambar menentukan komposisi yang dibangun dari bidang-bidang dan garis-garis yang besar.

Karakter abstrak dan penuh hiasan dari Aliran Bandung ini adalah sebagai hasil dari pendidikan Belanda dan berbagai perjalanan ke luar negeri

yang dilakukan oleh para dosen Indonesia. Pada waktu diterapkannya unsur-unsur yang bersifat dekoratif (Sidharta , Pirous) maka hal ini berasal dari sebuah konsep intelektual dan dengan jarak yang sudah ditentukan. Situasi yang ada di Yogyakarta adalah sangat berbeda oleh karena sejak dahulu kala sudah menjadi pusat kebudayaan Jawa.

Sejak tahun 1965 lukisan-lukisan Widayat, Fadjar Sidik an Batara Lubis ditandai dengan adanya pengulangan dari unsur-unsur patung dan sebuah *horror vacui* yang menunjukkan adanya hubungan persaudaraan yang kuat dengan bentuk-bentuk seni tradisional (batik, ukiran kayu dan seni kerajinan emas dan perak). Sesudah memulai dengan figuratif maka para pelukis ini melalui periode abstrak pada akhirnya berhasil menemukan gaya-nya individualnya sendiri dimana latar belakang lokal mereka memainkan peranan yang penting. Pandangan hidup Jawa yang mistis dimana manusia sebagai mikrokosmos hanya merupakan sebuah bagian kecil membentuk makrokosmos menjadi dasar dari gambaran alam yang bersifat magis dan surgawi dari Widayat (gambar 80). Juga berbagai adegan kehidupan sehari-hari di Yogyakarta membentuk sebuah tema yang penting yaitu para wanita yang berada di pasar, bekerja di sawah, folklore setempat. Gaya “dekoratif” Widayat yang selama tiga puluh tahun menjadi dosen di akademi ASRI mempunyai banyak pengaruh bagi generasi selanjutnya. Ia adalah merupakan pelukis Yogyakarta yang pertama-tama beralih dari aliran realisme, impresionisme dan ekspresionisme para gurunya. Widayat seperti halnya kolega-koleganya Sidharta dan Pirous mempunyai perhatian besar terhadap seni tradisional dan primitif. Ibunya adalah seorang pengusaha batik Jawa sehingga ia sejak berusia muda sudah mengenal dengan baik teknik batik. Penggunaan warna yang sederhana (warna tanah dan biru tua), karakter linier dan komposisi yang seimbang dalam kumpulan karya Widayat menunjukkan banyak kesesuaian dengan batik Jawa Tengah (gambar 81). Lukisan-lukisan dari seorang dosen ASRI lainnya yaitu Fadjar Sidik (1930) membawa semua semua *Dinamika Ruang* (gambar 82). Sidik menempatkan bentuk-bentuk lepas dan abstrak dalam berbagai warna

didepan sebuah latar belakang yang dicat polos. Dengan menggunakan efek sablon yang kuat maka disini juga dapat dirasakan muncul sebuah hubungan dengan teknik batik. Lukisan-lukisan menggambarkan ruang kosmis yang selalu bergerak.<sup>299</sup> Figur-figur grafis yang bersifat dua dimensional dari orang Sumatra bernama Batara Lubis (1927) didasarkan pada ukiran kayu dan simbol-simbol magis budaya Sumatra dimana Batara Lubis menghabiskan masa mudanya di lingkungan ini (gambar 83). Dua orang pelukis Jawa yang sekarang bekerja di Jakarta yaitu Irsam (1942) dan Mulyadi (1938) juga memfokuskan lukisannya terhadap kaum wanita dalam semua aspeknya: sebagai ibu rumah tangga, wanita nimfomania yang misterius, makhluk mitologis atau dewi padi, Dewi Sri (gambar 84). Penggunaan yang melimpah ruah dalam hal dekoratif, pewarnaan, unsur-unsur yang terlepas dengan siluet tajam yang dipadukan menjadi sebuah pola tampaknya didasarkan pada bentuk-bentuk dan teknik-teknik batik.

Beberapa orang pelukis juga melakukan eksperimen dengan teknik batik tradisional. Meskipun demikian jumlah pelukis batik yang berada di dalam sirkuit seni modern sangat sedikit. Hal ini tentunya disebabkan oleh karena teknik ini menyita banyak sekali waktu. Dua orang pelukis yang mengenalkan teknik ini kedalam sirkuit modern ialah Amri Yahya (1939) dan Bagong Kussudjardjo (1928). Karya-karya abstrak Amri sudah dikenal secara internasional (gambar 85). Pada saat sekarang ini baik Amri maupun Bagong lebih banyak membuat lukisan-lukisan cat minyak daripada kain-kain batik. Teknik batik terutama dipergunakan oleh para seniman yang bekerja pada industri pariwisata. Mereka seringkali digambarkan dengan cap stempel “bersifat klise” dalam “seni Indonesia”. Batik-batik pariwisata yang mempunyai

---

<sup>299</sup> Lihat untuk penjelasan karya Widayat dan Fadjar Sidik dalam artikel Astri Wright berjudul “Drinking from the cup of realism, modern art in Yogyakarta” dalam *Catalogus Indonesian Modern Art*, Amsterdam, 1993, hlm. 39-59. Lihat juga monografi terbaru mengenai Widayat dalam Spanjaard, H., *Widayat*, Koes, Den Pasar 1998 dan Spanjaard, H., “The Greater doe to Simplicity”, dalam *Clay Colors*, H. *Widayat*, Jakarta Post, 1995, hlm. 105-108.

kualitas lumayan bagus bersama-sama dengan seni pariwisata Bali dari Ubud menentukan gambaran mengenai Indonesia di luar negeri (gambar 86 dan gambar 87).

Kembali lagi kepada latar belakang lokalnya sendiri menentukan tematik lukisan-lukisan para pelukis Bali seperti Nyoman Gunarsa, Made Wianta dan Nyoman Erawan yang ketiga-tiganya ini merupakan mantan mahasiswa ASRI menjadi lebih bersifat ekspresif dan enerjik. Berbagai unsur yang berasal dari budaya persembahan sesajian tradisional Bali, figur-figur wayang atau penari wanita oleh Gunarsa (1944) dibuat menjadi abstrak dan pada lapisan cat yang tebal dikerjakan dengan menggunakan pensil dan pisau palet (gambar 88a dan 88b). Bingkai kayu yang dihias secara penuh yang dirancang sendiri oleh Gunarsa dikerjakan oleh para tukang Bali. Berbagai gambar adegan yang dibuat berasal dari mitologi Hindu-Bali yang dikenal oleh Gunarsa pada saat di masa mudanya pernah menjadi murid dari seorang dalang. Selain itu sang pelukis juga pernah bekerja beberapa lama di sebuah atelier yang dibangun dengan menggunakan gaya-Kamasan (gambar 26). Pada tahun 1994 Gunarsa menyusul mengikuti beberapa pelukis Indonesia lainnya (Affandi, Widayat, Barli, Rusli) membuka sebuah museum pribadi di dekat Klungkung yang menjadi pusat seni lukis tradisional Bali. Di museum ini dipamerkan karya-karyanya sendiri dan juga karya-karya seni Bali klasik.

Figur-figur geometris Made Wianta (1949), bentuk segi tiga, segi empat dan segi empat panjang disusun dengan garis-garis tipis berwarna warni yang jumlahnya tidak terhitung. Figur-figur yang abstrak dan energetik tampak melayang-layang di sebuah ruangan hampa udara (gambar 89). Dinamika yang sama juga dapat ditemukan dalam lukisan-lukisan dan obyek-obyek dari Nyoman Erawan (1957) yang mengkhususkan diri terhadap penggambaran berbagai upacara seremonial Bali. Ketegangan antara kematian dan kehidupan, antara keabadian dengan kefanaan dituturkan kembali secara dramatis oleh Erawan. Obyek “Pralina yang putih” adalah disusun dari sebuah papan hardboard yang disambung dengan kain katun berwarna putih sepanjang

satu meter (gambar 90). Papan tersebut dibagi menjadi persegi empat kecil-kecil dengan cara yang sama seperti dipergunakan dalam pembuatan kalender astrologi Bali. Sebagai ganti dari figur-figur wayang yang biasanya terdapat dalam kalender ini terdapat benda-benda menyerupai bola bulat yang ringan dan berwarna biru. Di atas papan terdapat beberapa lubang bekas terbakar yang mana hal ini mengacu kepada upacara seremonial pembakaran mayat. Erawan di dalam obyeknya ini memberikan komentar yang bersifat mendua terhadap situasi budaya Bali. Sang seniman juga menggunakan berbagai bahan material alami yaitu potongan-potongan kayu, sebuah perahu yang sudah lapuk, kain katun. Ia memberi penekanan dengan menggunakan tiga warna suci Hinduisme yaitu merah, putih (atau kuning atau keemasan) dan hitam (atau biru tua), simbol-simbol perjalanan kehidupan menurut lingkarannya. Karya Erawan memberikan sebuah pernyataan rasa hormat terhadap karakter ritual budaya Bali. Pada saat yang bersamaan ia mengajukan pertanyaan mengenai berapa lama lagi budaya ini akan tetap dapat bertahan dimana sekarang pariwisata sudah mengambil alih peran patronase bangsawan kerajaan.

## 2. Bentuk-bentuk realisme

Seni lukis yang berorientasi realistik di Indonesia selalu dipandang tinggi. Kontradiksi yang terjadi pada masa sebelum peperangan antara seni yang diabdikan untuk sosial dari Sudjojono dengan seni Mooi-Indie-nya Basuki Abdullah juga muncul pada seni di masa sekarang ini. Pada waktu presiden Suharto di tahun 1965 mulai memegang tampuk kekuasaan maka seni yang diabdikan untuk sosial ini didiskreditkan. Para seniman yang menjadi anggota dari organisasi LEKRA yang berhaluan kiri mengalami banyak penderitaan yang berat. Sejak tahun 1980 beberapa orang pelukis yang sebelumnya selama bertahun-tahun dilarang mulai dapat *come-back*. Karya-karya Hendra, Djoko Pekik dan Tatang Ganar sekarang dapat ditemukan di koleksi-koleksi resmi dan dijual di galeri-galeri. Para pelukis ini melanjutkan gaya ekspresionistis yang bersifat emosional dari sanggar-sanggar melalui lukisan-lukisan yang

bertemakan kehidupan penduduk sehari-hari, nelayan-nelayan, para penjual di pasar-pasar, penjaga malam, pengemudi becak, prostitusi dan lain sebagainya. Pada lukisan Hendra (1918-1983) yang berjudul “Pergi ke Pasar” tampak para wanita yang sedang membawa ayam-ayam dan berbagai barang dagangan lainnya dengan cara diusung di atas kepala mereka. Mereka semua berjalan dengan kaki telanjang menuju ke pantai untuk menjual barang-barang dagangannya (gambar 91). Djoko Pekik (1938) juga sangat memperhatikan nasib rakyat. Kontradiksi antara miskin dan kaya digambarkannya pada lukisan “Kereta saya tidak berhenti lama” (gambar 92). Pada latar depan tampak kereta yang sedang melaju dengan dipenuhi oleh para buruh dan sementara itu sekelompok orang dalam jumlah yang cukup banyak (petani dan buruh) berdiri memandangnya dari pinggir rel kereta. Pada latar belakang tampak sebuah jalan layang yang berada di Jakarta dimana mobil-mobil orang-orang kaya sedang berlalu lalang. Lukisan dibatasi dengan sebuah *skyline* menara gedung-gedung tinggi.

Beberapa orang pelukis yang selama masa revolusi mempunyai hubungan yang dekat dengan Sukarno sesudah tahun 1965 tetap menggeluti karya-karya yang bergenre ekspresif dan realistik. Sudjojono meninggalkan realisme sosialis dan kembali lagi pada gayanya yang bersifat satiristis dari sebelum masa peperangan. Kesenimanannya mengandung sindiran terhadap berbagai permasalahan politik dan kemasyarakatan. Dalam menanggapi terjadinya sebuah peristiwa kebakaran besar yang terjadi pada toko serba ada terbesar di Jakarta yaitu Sarinah maka Sudjojono pada tahun 1978 membuat sebuah lukisan yang diberi judul *Keruntuhan* (gambar 93). Pada karya ini dapat dilihat sebuah versi modern dari Ramayana. Di dalam epos klasik Hindu putri Sinta dibebaskan oleh kera Hanuman dari tangan raja raksasa bernama Rahwana. Selanjutnya putri Sita dikembalikan kepada pangeran Rama. Pada versi Sudjojono terlihat sebuah bangunan tinggi yang sedang terbakar roboh dan sementara itu Sinta tampak terbang melayang di udara diselamatkan oleh Hanuman. Hanuman membakar gedung itu dengan ekornya (seperti halnya ia

membakar kota Lanka untuk membebaskan Sinta). Sinta yang berpakaian sebagai seorang selir raja lebih tampak sebagai seorang putri yang berasal dari dunia kematian. Gedung tinggi terletak di atas sebuah bukit hitam dan dikelilingi oleh sebuah pagar yang berwarna keemasan. Pada lukisan terdapat sebuah puisi yang berbunyi sebagai berikut:”*Millions of tyrannies, Millions of enemies, I don’t feel afraid, I am a child of the village. I am a son of the truth*”. Kemungkinan besar toko serba ada Sarinah disamakan dengan kekuasaan ekonomi kelompok elit Indonesia yang tengah dibakar oleh kera Hanuman (sebagai simbol rakyat).<sup>300</sup>

Affandi (1907-1990) sesudah tahun 1965 juga masih tetap melukis dengan tema-tema yang sama yaitu potret-potret diri, nelayan, petani, wanita di pasar atau pemandangan Bali. Pada karya Affandi perhatian ditekankan pada psikologis dan interpretasi ekspresif penggambaran (gambar 94). Affandi melukis subyek-subyeknya secara “*life*”. Sesudah selama beberapa jam melakukan persiapan semangat batiniah maka ia langsung menyapukan kuas catnya di atas kain. Seorang asisten selalu siap melayani dengan berbagai warna yang dibutuhkannya. Hal ini dilakukan dalam waktu yang cepat dimana sang pelukis sedang berada dalam keadaan “*trance*”.<sup>301</sup> Pada kain-kain kanvas Affandi terdapat penekanan tulisan tangannya pribadi dan sebuah daya yang besar untuk menyelami perasaan seseorang yang menjadi obyek lukisannya. Hal yang sama juga tampak dari karya-karya humanistis putrinya yang bernama Kartika (1934).

Pendekatan psikologis Kartika terhadap manusia mensinyalir berbagai emosi pribadi keputus-asaan, keterasingan, kesakitan, kemarahan dan

---

<sup>300</sup> Versi bahasa Inggris dari puisi ini terdapat dalam katalog pameran USA, *Modern Indonesian Art*, Berkeley, 1990, hlm. 169. Teks asli dalam bahasa Indonesia.

<sup>301</sup> Pada tahun 1985 keinginan saya dapat terwujud untuk menyaksikannya melukis salah satu lukisan pemandangan laut-nya, lihat Spanjaard, H., “Affandi, sebuah legenda hidup”, *Kunstbeeld*, januari 1985.

ketidakberdayaan. Pengungkapan secara berbagai emosi secara terbuka dalam budaya Jawa dianggap sebagai tabu. Emosi harus dapat dikuasai dan hanya boleh diungkapkan dalam bentuk yang dihias dan diperhalus. Potret-potret Kartika sendiri yang antara lain menunjukkan “kelahiran kembali” yang menyentuh perasaan adalah menampilkan ciri-ciri sikap Barat yaitu keterasingan individual dan kegalauan (gambar 95). Tematik ini sangat jarang muncul dalam seni Indonesia.<sup>302</sup>

Sebuah posisi yang khusus di bidang realistik ditempati oleh Sudjana Kerton (1922-1994) yang berasal dari Bandung. Kerton adalah salah satu dari sedikit pelukis Indonesia yang tinggal di luar negeri dalam waktu yang lama (selama dua puluh lima tahun di Amerika Serikat). Karya Kerton mempunyai corak karakter karikatural dan ilustratif. Ia juga melukis “rakyat” dari sebuah pengamatan yang sangat mendetil dan dengan secara banyak humor. Karya-karya Kerton muncul dari masa ia menjadi seorang wartawan untuk tentara republik. Ia belajar untuk menggambarkan hasil observasinya secara cepat. Pada karyanya yang dibuat kemudian ia menghubungkan pengamatannya yang tajam pada visi yang sangat pribadi terhadap kehidupan jalanan di Indonesia (gambar 96).

Disamping gambar-gambar seni yang bersifat kritis dari para pelukis yang mengarah kepada kepentingan massa Indonesia maka gaya Mooi-Indie masih tetap mempunyai pengikut-pengikutnya sendiri. Dengan Basuki Abdullah yang dianggap sebagai master yang sudah tidak diragukan lagi di bidang ini dan selain ia juga terdapat pelukis Dullah dari Surakarta yang mendirikan sebuah sanggar di Bali maka lukisan-lukisan mengenai “negara dan bangsa” Indonesia

---

<sup>302</sup> Lihat artikel Wright, A., “Undermining the Order of the Javanese Universe. The selfportraits of Kartika Affandi-Koberl”, *Art and Asia Pacific*, 1994, hlm. 62-72. Pelukis Iwan Koeswanna dari Jakarta juga termasuk kedalam sedikit pelukis Indonesia lainnya yang menggambar “potret-potret” obyek-obyek dan kolasenya yang mengalami keterasingan psikologis. Lihat Spanjaard, H., “Verbondenheid en Vervreemding”, *Kunstbeeld*, Mei 1993, hlm.32-35.

kembali melejit cepat (gambar 97 dan gambar 98). Lahan-lahan sawah, para penari wanita Bali, gunung-gunung berapi yang diselimuti kabut tebal, singkat kata “berbagai hal yang manis-manis” yang dalam hal ini sangat ditentang oleh Sudjojono, kembali menjadi mode. Orang-orang Indonesia dan orang-orang luar negeri membeli karya-karya eksotis ini dimana di dalamnya terdapat imago romantis Indonesia. Beberapa tahun yang lalu muncul sebuah pasar baru di bidang ini yang diinisiasi oleh rumah lelang Glerum, Sotheby dan Christie’s di Amsterdam. Disana sekarang karya-karya Mooi-Indie dijual oleh orang-orang Indonesia dengan harga yang tinggi. Adanya persaingan yang terjadi diantara para kolektor Indonesia sendiri mengakibatkan harga pasar karya-karya Bonnet, Hofker, Le Mayeur, Basuki Abdullah dan lain-lainnya dipatok dengan harga paling tinggi yang tidak wajar.<sup>303</sup>

Pada tahun delapan puluhan berkembang berbagai variasi baru dari realisme. Kelompok Arus Baru beranggotakan sejumlah pelukis muda yang mendasarkan diri pada teknik melukis realistik yang lebih diperhalus lagi. Kenyataan yang diangkat kembali oleh para pelukis ini berbeda dengan kenyataan yang dapat dilihat dengan mata. Unsur-unsur realistik dipindahkan ke ruang-ruang kosmis dimana manusia dan alam membentuk sebuah kesatuan. Secara formal dan teknis aliran ini tersambung dengan aliran meta-realisme Barat yang merupakan sebuah aliran populer yang di Barat sendiri tidak dikelompokkan sebagai sebuah seni yang resmi. Di dalam meta-realisme berbagai pendapat tentang *New-Age* dituturkan kembali dengan gaya secara persis apa adanya dan secara mendetil. Berbagai temanya mengacu kepada unsur-unsur filsafat Timur, astrologi dan aliran mistik lainnya. Kepentingan meta-realisme Barat terhadap hubungan mikrokosmos-makrokosmos secara erat sangat sesuai dengan pemikiran-pemikiran filsafat budaya Jawa. Dalam hal gaya meta realisme

---

<sup>303</sup> Lihat mengenai hal ini dalam Spanjaard H., “Van palmboom tot installatie, Vijftig jaar Indonesische schilderkunst (1945-1995), *Kunstlicht*, 1995, No.2, hlm.8-14.

bersaudara dengan surealisme dan realisme magis. Kelompok meta-realisme di Yogyakarta bekerja dalam gaya fotografis yang cermat dengan berisi simbol-simbol. Sumber penting bagi inspirasi aliran ini ialah karya dari pelukis wanita Belanda bernama Diana Vandenberg (1928-1997). Seniwati meta-realistis ini yang menempatkan manusia sebagai makhluk kosmis di sebuah dunia dimana semua (batu, tanaman, binatang) mempunyai jiwa dilukis dalam sebuah teknik renaissance yang sangat persis seperti apa adanya dengan menggunakan cat minyak di atas kain kanvas (gambar 99). Ia pada tahun delapan puluhan selama beberapa bulan menjadi dosen tamu di ASRI. Sesudah itu tiga orang dosen ASRI memperoleh les privat dari Diana Vandenberg di Belanda (Den Haag). Dosen-dosen ini yaitu Wardoyo Sugianto, Sudarisman dan Herri Wibowo membawa kembali gayanya ke Yogyakarta dimana banyak murid mereka yang menciptakan gaya meta-realisme mereka sendiri (gambar 100). Dua unsur yang baru dan menarik para pelukis Indonesia ialah teknik renaissance yang persis seperti apa adanya dan dunia metafisik. Selama mereka tinggal di Belanda maka terhadap “gaya-renaissance” ini menjadi sebuah penemuan yang sebenarnya bagi para pelukis Indonesia yang sebelumnya mereka belum pernah menggunakan teknik cat minyak dengan cara seperti ini.<sup>304</sup>

Para pelukis yang tergabung dalam kelompok Arus Baru menciptakan sebuah dunia simbolis yang bersifat meta-realistis dimana sikap hidup mistik Jawa dipadukan dengan ide-ide modern mengenai keterasingan individu di dalam sebuah dunia yang terus menerus mengalami proses otomatisasi. Dalam hal ini Yogyakarta merupakan pusat aliran ini yang diwakili oleh para wakil terpentingnya yaitu Iwan Sugito, Agus Kamal, Lucia Hartini, Effendi dan Sutjipto Adi. Figur-figur manusia dan binatang karya Iwan Sugito (1917)

---

<sup>304</sup> Wawancara dengan Wardoyo dan Sudarisman pada waktu mereka tinggal di Belanda tahun 1984. Teknik renaissance dalam cat minyak ialah penggunaan cat minyak secara sangat tipis, lapisan-lapisan tranparan yang saling menutup (glasir) pada sebuah kain yang lapisan dalamnya dapat dilihat. Dengan teknik ini akan dapat diperoleh efek tiga dimensional dan karya yang mendalam.

ditempatkan dalam sebuah pemandangan alam yang luas yang menghimpit atmosfir yang mana secara keseluruhan membentuk budaya dan alam (gambar 101). Figur-figur manusia dengan melalui selubung kain dihubungkan dengan berbagai benda tradisional seperti misalnya topeng-topng, boneka-boneka wayang dan lain sebagainya. Pesan yang disampaikan oleh Sugito pertama-tama ialah bersifat spiritual yaitu pencarian manusia terhadap tingkatnya yang lebih tinggi lagi sebagai penyempurnaan kejiwaannya. Dalam perjalanan pencarian ini ia diganggu oleh banyak makhluk jahat yang harus dilawan dan dimenangkan yang mana hal ini merupakan sebuah tema klasik yang berasal dari tradisi kesusastraan Hindu-Jawa tradisional. Perjalanan pencarian dari dalam yang sama dapat dilihat dengan jelas dalam lukisan-lukisan Lucia Hartini (1959). Figur-figur wanita yang melayang-layang secara lepas melalui sebuah kosmos yang sangat besar yang terdiri atas berbagai unsur alam yang bergerak yaitu udara, air, api dan tanah. Diantara itu tampak seorang manusia (wanita) yang kecil dan tidak berarti sedang bergantung yang mana ia terlihat tidak berpengaruh terhadap hukum-hukum alam yang dominan. Posisi wanita Indonesia di tampilkan di dalam lukisan “Mata yang memata-matai” (gambar 102). Seorang wanita yang digambar tampak terjepit antara labirin dinding-dinding dengan mata yang maha melihat. Pada karya Agus Kamal dan Effendi pengaruh alam masih tampak lebih kuat. Keberadaan manusia yang tidak kekal dituturkan kembali melalui penggalan-penggalan reruntuhan yang beralih menjadi manusia-manusia batu atau beranggota badan manusia (gambar 103). Pada pemandangan alam pra-sejarah terjadi penggambaran yang bersifat mimpi buruk dimana dunia organik dan an-organik saling terhubung antara satu dan lainnya. Memalingkan diri dari dunia modern yang bersifat mekanis adalah merupakan tema utama dari Sutjipto Adi yang menggambarkan manusia sebagai sebuah robot yang menghadapi manusia biasa yang melalui meditasinya mengikuti jalannya sendiri.

Berbagai variasi meta-realisme yang disebutkan di atas (semuanya sesudah tahun 1965) dapat dilihat pada beberapa karya perintis seperti Sudibio, Supono dan Anang Rahman. Tema-tema dari ketiga pelukis yang lebih lama ini yang sudah digeluti sejak sebelum tahun 1965 ialah mengambil dari mitologi Hindu-Jawa dan tidak berkaitan dengan berbagai permasalahan yang sedang aktual pada masa itu. Sudibio (1912) sebagai seorang pelukis otodidak yang tinggal mengasingkan diri di Madiun menterjemahkan pandangan mistiknya sendiri dengan gaya linier kuat (dekoratif) dua dimensi. Dewi padi yang bernama Dewi Sri atau figur-figur wanita mistis lainnya ditempatkan di dalam pemandangan alam yang fantastis. Pada karya-karya Supono dan Anang Rahman yang keduanya berasal dari Surabaya ditampilkan sebuah dunia metafisis dari obyek-obyek yang lepas dan tergantung di dalam sebuah ruangan. Adanya ikatan kuat dengan dunia batiniah adalah mendai ciri dari para pelukis Jawa Timur. Pengaruh gerakan-gerakan spiritual (kebatinan) terutama di Jawa Timur terasa sangat kuat.

Berlawanan dengan seni abstrak dan abstrak dekoratif maka gerakan Arus Baru dengan caranya yang sangat simbolis sudah memberikan komentar terhadap berbagai perkembangan masyarakat. Kemasan pesan yang dilakukan dengan cara yang bersifat mendua dan tidak langsung adalah sebuah metode tradisional yang dengan penuh kehalusan diterapkan di dalam pertunjukan wayang (wayang boneka, wayang kulit, wayang orang). Pada karya Iwan Sagito, Lucia Hartini dan Sudarisman posisi wanita Indonesia ditampilkan pada tempatnya. Disamping itu juga disampaikan komentar terhadap peristiwa-peristiwa internasional, terutama berbagai bencana ekologi (Agus Kamal, Effendi).

### 3. Avant-Garde: Seni Rupa baru

Gerakan Avant-garde Seni Rupa Baru muncul sebagai sebuah reaksi terhadap iklim seni abstrak yang estetis, yang sejak tahun 1965 menjadi dominan di Indonesia. Para pelopor dari gerakan ini ialah rata-rata berumur antara dua

puluh lima sampai tiga puluh tahun, anak-anak muda generasi pertama yang tumbuh berkembang dalam negara Indonesia yang merdeka. Problematik yang disampaikan oleh kelompok Seni Rupa Baru berkaitan dengan berbagai aliran seni internasional pada tahun enam puluhan dan tujuh puluhan dimana *establishment* seni dikritisi dengan berbagai macam cara: *pop-art*, *happenings*, *performances*, *conceptual art* dan lain sebagainya. Pada bulan Agustus tahun 1975, selama berlangsungnya pameran pertama dari kelompok ini dikeluarkan sebuah manifesto yaitu Lima jurus gebrakan Gerakan Seni Rupa Indonesia. Pedoman ini mengkritisi universalisme yang sejak MANIKEBU (Manifesto Kebudayaan) pada tahun 1965 menjadi cetak biru untuk seni lukis Indonesia modern. Credo seni abstrak yang sudah diluncurkan oleh akademi-akademi seni Indonesia sejak tahun 1965 menurut manifesto sudah kehilangan kekuatan keyakinannya. Pembaharuan dicari dalam: 1. Peleburan berbagai elemen dari seni tradisional (tidak pada estetis melainkan pada cara isinya). 2. Melakukan percobaan dengan bahan-bahan dan bentuk-bentuk untuk menembus batas-batas lukisan. 3. Sikap yang seharusnya terdapat pada diri pelukis dalam berhubungan langsung dengan lingkungan masyarakat.<sup>305</sup> Pameran pertama yang diselenggarakan di pusat kesenian Jakarta atau TIM (Taman Ismail Marzuki) pada (bulan Agustus 1975) menimbulkan bahan perbincangan yang tidak menyenangkan. Melihat pameran ini yang terdiri dari obyek-obyek dan instalasi-instalasi tiga dimensional yang memberikan komentar kritis dan seringkali juga humoristis terhadap masyarakat Indonesia pada tahun 1975 harus merasa kaget dengan dunia seni Indonesia. Baik dalam hal bentuk maupun isi dari karya-karya seni yang dipamerkan sama sekali berbeda dengan lukisan-lukisan yang sampai dengan saat itu masih bersifat

---

<sup>305</sup> Miklouho-Maklai, B., *Exposing Society Wound, same aspect of contemporary Indonesian art since 1966*, Flinders University Asian Studies Monograph No.5, 1990. Manifesto Seni Rupa Baru, hlm.93-96 (bahasa Inggris dan bahasa Indonesia). Manifesto ini dicetak dalam bahasa Indonesia dlm Supangkat, J., *Gerakan Seni Rupa Baru*, Jakarta, 1979, Manifesto hlm.XIX, "Lima jurus gebrakan seni rupa baru Indonesia".

abstrak, dekoratif maupun realistis. Dengan penggunaan berbagai benda yang ditemukan, teknik-teknik *collage*, barang-barang yang terbuat dari bahan plastic (boneka-boneka), bahan material pribumi dan berbagai karikatur yang terdapat pada instalasi-instalasi yang semuanya ini memberikan sebuah visi baru terhadap budaya Indonesia. Terhadap jurang pemisah antara tradisi dengan modernitas - yang pada setiap negara berkembang merupakan informasi penting - disampaikan dengan cara yang serta merta seperti dipaksakan.

Obyek seni yang paling diperdebatkan yaitu versi modern gambar Hindu-Jawa Ken Dedes dirancang oleh Jimmy Supangkat adalah salah satu contoh untuk para anggota lembaga Seni Rupa Baru yang lebih umum (gambar 105a dan 105b).<sup>306</sup> Sebuah turunan dalam bentuk gips dari dewi kebijaksanaan ini, (Prajnaparamita dari teks-teks Sanskrit klasik) adalah setengah jadi yang dipotong dadanya dan dipindahkan ke bagian bawah kaki yang lain dengan sudut 90 derajat. Pada bagian kaki bawah dibuat kontur garis tebal berwarna hitam yang membentuk tubuh seorang gadis yang memakai celana jeans dengan ritsluiting-nya yang terbuka. Wanita yang merupakan dewi Hindu ini masih berusia setengah remaja yang sedang berdiri bersandar dengan tangannya yang melipat ke belakang tubuh. Patung Ken Dedes yang asli di kalangan ahli arkeologi dianggap sebagai patung yang berasal dari periode kekunoan Hindu-Jawa klasik yang paling tinggi nilainya. Patung ini yang sudah sangat lama tersimpan di Rijksmuseum voor Volkenkunde di kota Leiden, Belanda beberapa tahun yang lalu sudah dikembalikan lagi ke Museum Nasional di Jakarta. Pada tahun 1991 - 1992 patung ini dibawa berkeliling ke Amerika Serikat dan Belanda dalam rangka bagian dari pameran "Wajah ke-Dewa-an di Indonesia" Pameran ini menyimbolkan representasi dari pandangan hidup masyarakat Jawa yang paling tinggi dan kebijaksanaan mistiknya. Pengkaitan patung suci masyarakat Timur ini dengan berbagai akibat yang ditimbulkan

---

<sup>306</sup> Supangkat, J., *Gerakan Seni Rupa Baru*, Jakarta, 1979, hlm.115, gambar Ken Dedes.

dari pengaruh budaya Barat di Indonesia ialah dalam bentuk wanita yang memakai celana jeans. Bentuk ini dianggap representatif untuk menggambarkan budaya Indonesia pada tahun 1973. Patung ini memberikan komentar yang actual terhadap kecerdikan masyarakat Indonesia modern dimana nilai-nilai tradisional lama dirobuhkan untuk kemudian digantikan dengan haluan konsumsi masyarakat internasional.

Pada pameran Seni Rupa Baru yang kedua (TIM, bulan Februari – Maret 1979) dapat dilihat sebuah instalasi karya F.X. Harsono (1949) berjudul “Sesajian pada masa sekarang”. Dengan meminjam ide *slametan* tradisional Harsono di sebuah desa memasang empat buah papan di atas sebuah tikar daun kelapa dengan disampingnya terdapat gelas-gelas yang berisi penuh bunga-bunga.<sup>307</sup> Makanan tradisional yang diharapkan orang akan tersaji di atas papan digantikan dengan barang-barang mainan yang terbuat dari plastik. Tidak terdapat kritik dari pihak manapun atas pelanggaran terhadap nilai-nilai tradisional ini. Polemik secara luas justru terjadi berkaitan dengan penyelenggaraan pameran yang pertama pada tahun 1975. Polemik antara dua orang kritikus seni alumni ASRI yaitu Kusnadi dengan Sudarmadji ini dimuat di surat kabar *Kedaulatan Rakyat* yang diterbitkan di Yogyakarta. Kusnadi menyebutkan bahwa gerakan Seni Rupa Baru adalah sebagai gerakan yang belum dewasa, immoral dan tidak estetis.<sup>308</sup> Menurutnya karya-karya yang dipamerkan adalah bukan merupakan karya seni oleh karena *spare parts* dari obyek-obyeknya itu tidak dibuat oleh sang seniman sendiri!. Sebagai contoh disebutkan oleh Kusnadi antara lain patung Ken Dedes yang

---

<sup>307</sup> Supangkat, J., *Gerakan Seni Rupa Baru*, Jakarta, 1979, hlm.68, gambar dari Sesajian pada masa sekarang.

<sup>308</sup> “Polemik Kusnadi dan Sudarmadji” di “*Kedaulatan Rakyat*” ini dikumpulkan oleh Sudarmadji dan diterbitkan dalam buku kumpulan *Gerakan Seni Rupa Baru*, Supangkat, 1979, hlm.21-59.

merupakan hasil cetakan dari bahan gips.<sup>309</sup> Dari berbagai komentar Kusnadi maka sesudah selama tiga puluh tahun terdapat pengaruh kewenangan pejabat di dalam dunia seni Indonesia ternyata konsep seni Indonesia masih selalu terbatas pada lukisan yang dilukis dengan tangan sendiri sebagai satu-satunya bentuk seni modern (disamping seni patung, grafis dan fotografi). Di Barat, batas-batas seni sesudah tahun 1945 diatur kembali berdasarkan berbagai macam cara yang mana perkembangan ini ternyata di Indonesia tidak diikuti atau dijadikan sebagai contoh. Poin kedua dari kritik disebabkan oleh kemarahan moral yang sangat besar. Kelompok Seni Rupa Baru sudah memberikan komentar secara terbuka terhadap “rumah suci” seperti halnya moral seksual atau agama kepercayaan Jawa. Sejak pendirian Persagi seni lukis Indonesia selalu dikaitkan dengan pandangan pemikiran etis. Filsafat (Jawa) yang diyakini oleh Sudjojono dan Kusnadi yang sekarang ini juga masih membentuk “teori seni” Indonesia yang terpenting berdasarkan pada nilai-nilai Jawa tradisional dan juga estetika Barat abad kesembilan belas. Di dalam Seni Rupa Baru diambil alih berbagai konsep seni Barat modern secara resmi maupun isinya yang berasal dari tahun enam puluhan dan tujuh puluhan dimana konsep-konsep ini sampai sekarang justru tidak dikenal di Indonesia. Pelukis Hardi (1951) yang menyelesaikan pendidikannya di akademi Jan van Eyck di Maastricht, Belanda adalah merupakan salah seorang figur yang penting dalam kelompok ini. Dalam sebuah artikelnya yang ditulis untuk sebuah simposium yang diselenggarakan oleh Joseph Beuys di Documenta di Kassel (1977) Hardi menjelaskan mengenai tema fungsi seni dalam masyarakat.<sup>310</sup> Hardi sendiri juga sempat hadir dalam acara ini. Sekembalinya ke Indonesia pemikiran Barat yang berasal dari tahun-tahun enampuluhan

---

<sup>309</sup> Kusnadi, “Menilai pembelaan Sudarmadji pada Seni Rupa Baru Indonesia”, dalam Supangkat: 1979, hlm.26,27.

<sup>310</sup> Hardi, “Catatan-Catatan I”, dalam Supangkat, 1979, hlm. 14-18. Mengenai Documenta 6, Kassel 1977. Kritikus seni Jim Supangkat untuk menyelesaikan *Seni Rupa Baru* beberapa waktu sempat bekerja di Vrije Academie Psychopolis, Den Haag.

yang revolusioner memperoleh bentuk di Indonesia dimana pada saat itu terdapat problemati yang sama. Kritikus seni Sudarmadji dan Sanento Yuliman yang seperti halnya Hardi dan Supangkat memperoleh pengetahuan seni Barat yang aktual di Barat sendiri adalah merupakan para pembela seni avant-garde dari Seni Rupa Baru. Mereka menganggap gerakan ini sebagai gerakan pembaharuan dan sudah sesuai dengan perkembangan seni di kancah internasional.

Dalam dunia seni Indonesia yang konservatif tindakan eksperimen kelompok Seni Rupa Baru ini mengakibatkan mereka berada dalam sebuah posisi yang sulit. Sesudah melakukan beberapa kali pameran (1975-1979) yang dimaksudkan untuk melakukan sebuah terobosan dalam dunia seni Indonesia kelompok ini menjadi terpecah. Kondisi politik yang bersikap keras terhadap berbagai unjuk rasa mahasiswa pada tahun tujuh puluhan (Jakarta, Bandung, Yogyakarta) mengakibatkan iklim seni di Indonesia menjadi semakin konservatif. Masa untuk melakukan berbagai eksperimen menjadi sudah berlalu.

Tempat yang unik dalam kelompok ini ditempati oleh Dede Eri Supria (1956) yang selama deselennmgarakannya pameran Seni Rupa Baru yang kedua (1979) memamerkan karya-karya lukisan foto-realistisnya. Supria dalam genre ini dapat dimasukkan kedalam pelukis yang mengabdikan diri pada sosial. Dalam pencampuran antara realisme dengan surealisme seniman ini memberikan komentar terhadap kehidupan di kota metropolis Jakarta. Tema utama dari kepekarannya ialah mengenai seorang laki-laki dari golongan kelas bawah yang mencoba untuk bertahan hidup di Jakarta. Latar belakang yang dipergunakannya ialah labirin kota yang bersifat imajiner yang disusun dari bagian-bagian arsitektur yang riil, tinggal dan bekerja dalam kesendirian, individu-individu yang murung, seringkali para imigran dari kampung. Keterasingan yang diakibatkan oleh kontradiksi yang terdapat di dalam masyarakat ibukota ditekankan melalui gaya fotografi Supria yang memberikan efek-efek hyper-realistis. Para aktor dari lukisan-lukisannya ialah mereka yang terusir dari lingkungan di desa yang memberikan rasa aman dan sekarang

hidup ditengah-tengah masyarakat, di trotoar-trotoar jalan yang berada diantara bangunan-bangunan pencakar langit dan bank-bank yang berkilauan (gambar 106).

Kelompok Seni Rupa Baru yang disusun dari berbagai unsur lainnya masih tetap bertahan dengan berbagai macam proyeknya. Kelompok ini pada tahun 1990 ikut mengambil bagian dalam sebuah pameran yang diselenggarakan di Australia dengan tema mengenai Aid's. Proyek ini berjudul "Silent World" terdiri dari sebuah replica bagian rumah sakit lengkap dengan tempat-tempat tidur dan para pasiennya yang ditutup dengan dinding kaca. Semua atau sebagian figur-figurnya dalam keadaan dibalut kain perban dan sebagian memakai masker berwarna putih.

Visi kemasyarakatan yang kritis dari Seni Rupa Baru sejak beberapa tahun yang lalu dilanjutkan oleh sejumlah seniman yang memperoleh pengetahuan seninya di Barat dengan perkembangan seni yang paling mutakhir disana. Pada berbagai instalasi mereka digambarkan berbagai macam aspek kehidupan masyarakat Indonesia. Tempat berkumpul yang penting dari kelompok ini ialah Galeri Cemeti di Yogyakarta yang sejak tahun 1987 didirikan oleh seorang pelukis wanita Belanda bernama Mella Jaarsma (1960) dan pelukis Indonesia bernama Nindityo Adipurnomo (1961). Tiga orang mantan mahasiswa ASRI yaitu Nindityo, Eddie Hara dan Heri Dono sesudah tinggal di luar negeri memulai dengan eksperimennya menggunakan teknik-teknik dan tema-tema baru. Untuk perjalanan mereka maka mereka menjadi tertarik dengan spontanitas dan ekspresivitas gambar-gambar yang dibuat oleh anak-anak. Widayat sebagai dosen mereka memberikan contoh karyanya sendiri sebagai seni naïf yang dipilih secara sadar. Dunia kanak-kanak yang merupakan dunia naïf oleh kelompok ini dipertentangkan dengan masyarakat modern yang bersifat industrial. Mereka mengambil inspirasi dari kehidupan lokal di Yogyakarta yaitu pemandangan rumah-rumah, pasar-pasar dan berbagai upacara seremonial.

Karya-karya dari ketiga seniman tersebut mengalami perubahan yang signifikan sesudah mereka menyelesaikan masa studinya di negara-negara Barat (Belanda, Amerika Serikat, Swis). Dengan diinspirasi dari kelompok COBRA maka lukisan-lukisan Nindityo mempunyai karakter yang jauh lebih bebas dan tulisan tangan sendiri yang kuat, sementara itu isinya tetap dipengaruhi oleh figur-figur wayang Jawa.<sup>311</sup> Jaarsma dan Nindityo bersama-sama memberikan berbagai *performance* multi-media baik di Belanda maupun di Indonesia.<sup>312</sup> Pada periode ini “baying-bayang” adalah merupakan tema yang dominan pada karya Jaarsma. Tema ini ditampilkan dengan bantuan kain, proyeksi dan tari-tarian. Sekembalinya di Indonesia Nindityo kembali menegaskan keterikatannya dengan budaya Jawa melalui sebuah *performance* yang dipimpin olehnya. Para penari wanita tampil menari sambil menyebarkan pernak pernik kertas berwarna warni merah, kuning, biru. Berbagai kain bergambar muncul dari berbagai gerakan para penari wanita tersebut. Dekorasinya dibuat dari berbagai obyek ritual berperan penting dalam kehidupan di dalam kraton yang menjadi istana Sultan di Jawa (gambar 107).

Pada pameran *Non-Aligned Movement* yang diselenggarakan di Jakarta (1995) Nindityo menampilkan sebuah obyek dalam bentuk gamelan (Siapa yang takut dengan orang-orang Jawa?). Sebagai ganti dari gong yang biasa terdapat dalam gamelan terdapat beberapa kotak peti yang terbuat dari tembaga (gambar 108a dan 108b). Melalui sebuah lubang yang terdapat pada tutupnya maka isi kotak tersebut dapat diambil. Pada setiap kotak peti terdapat berbagai macam konde rambut. Secara tradisional konde rambut ini dipergunakan sebagai

---

<sup>311</sup> Spanjaard, H., *Mella Jaarsma-Nindityo Adipurnomo*, Amsterdam, 1987. Katalog yang terdapat pada pameran yang diselenggarakan di Museum Volkenkundig berjudul “*Gerardus van der Leeuw*”, Groningen, 1987 dalam bahasa Belanda dan bahasa Indonesia. Wright, A., *Mella Jaarsma-Nindityo*, Yogyakarta, 1990, dua jilid.

<sup>312</sup> Spanjaard, H., *Mella Jaarsma-Nindityo Adipurnomo*, Amsterdam, 1987.

simbol memperjelas status pemakainya. Acuan simbolis yang dipergunakan oleh seniman terhadap tradisi bersifat ambivalen. Pada satu sisi ia dipengaruhi oleh estetika yang bersifat subtil, elegansi dan daya tarik tradisional, pakaian seremonial. Pada sisi lainnya ia menolak ukuran berat yang sebenarnya dan beban mengenakan konde rambut tradisional bagi wanita pemakainya. Karya Eddie Hara dan Heri Dono lebih mengandung sindiran dengan gaya satiristis. Tematik tradisi yang dipertentangkan dengan pengaruh konsumsi masyarakat Barat dikomentarkannya secara kritis, yang seringkali bahkan dengan cara humoristis. Eddie Hara (1957) di desa Ubud (Bali) memasang sebanyak lima ratus lampu minyak yang ditempatkan di persawahan sebagai sebuah ode pujian terhadap petani Bali. Hal ini dilakukan sebagai salah satu bagian dari kerjasama antara Eddie Hara dengan seorang pematung Belanda bernama Andre Boone (1956). Foto-foto dari manifestasi ini dapat dilihat selama diselenggarakannya proyek *Nederlandse Double-Dutch* di kota Tilburg, Belanda. Pada acara ini Hara dan Boone memajang sebuah patung hewan kerbau jantan “suci” yang berukuran sangat besar dan disusun dari bahan kayu dan cahaya lampu neon serta dipenuhi banyak warna warni yang gemerlapan.<sup>313</sup> Seperti yang sudah disarankan oleh Sudjojono sejak sebelum masa peperangan bahwa sebaiknya para seniman muda sering tinggal di kampung-kampung agar mereka mengenal berbagai macam teknik dan bahan tradisional. Heri Dono (1960) belajar pada seorang dalang bernama Sukarman dan sesudah itu mengembangkan sendiri permainan wayangnya. Dalam hal ini Dono merancang wayang modern sendiri dengan teks-teks yang actual. Lukisan-lukisannya juga dipenuhi dengan figur-figur karikatural yang menggambarkan sebuah epos modern. Pada *Vegetaris* (1994) terdapat gambar sebuah gunung berapi yang di kedua sisinya dipenuhi dengan figur-figur karikatural (gambar 109). Sebuah jalan menuju kedalam gunung dimana di dalamnya terdapat nyala lampu yang menerangi sebuah kamar. Di latar depan terdapat sebuah pohon yang sudah

---

<sup>313</sup> Lihat katalog *Double-Dutch*, Tilburg, 1991. Spanjaard, H., “*Patung Lampu Minyak*”, hlm. 60-67.

ditebang dan di sisi sebelah kanan tempat seorang laki-laki tengah duduk sambil menikmati pipa rokoknya. Pakaian seragamnya yang berwarna hijau dan dipenuhi dengan banyak lencana menunjukkan fungsi kemiliteran secara jelas.<sup>314</sup> Penggambaran yang dibuat menunjukkan ungkapan sarkastis dari sebuah aktivitas yang banyak terjadi di Indonesia yaitu “membuka hutan supaya modern” atau menebangi hutan untuk dibuat menjadi lahan pertanian, transmigrasi, tempat tinggal dan lain sebagainya. “Vegetaris” (militer) memakan hutan yang seharusnya justru harus dilindunginya.

Pada Asia-Pacific Triennial di Brisbane (1993) dapat dilihat berbagai instalasi karya Heri Dono, Dadang Christianto dan FX. Harsono. Pada berbagai instalasi secara implisit disampaikan kritik terhadap maraknya korupsi dan ketidakbebasan penduduk Indonesia. Heri Dono pada *Gamelan of rumor*-nya menempatkan lemari-lemari pengeras suara di atas lantai yang ditutupi dengan pasir. Lemari-lemari yang disusun dari kayu, besi, gong-gong dan bel-bel melalui kabel-kabel listrik menghasilkan sebuah “gamelan gossip”. Pada instalasi monumental karya Christianto dan Harsono disampaikan rasa hormat yang setinggi-tinggi kepada orang-orang yang menjadi korban pembunuhan (*For those that have been killed*) dan orang-orang yang memperjuangkan haknya (*Just the Rights*). Kedua instalasi ini disusun dari campuran antara bahan-bahan tradisional dan modern. Puluhan tiang bambu yang disambung dengan besi baja oleh Christianto (1995) ditempatkan di dalam ruangan. Harsono menempatkan enam bagian-bagian pintu menghadap ke dinding dimana tubuh-tubuh boneka diikat erat dengan sebuah tali. Pintu-pintu

---

<sup>314</sup> Lihat untuk informasi yang lebih banyak mengenai seni Indonesia dalam catalog Orientation, Leiden, 1996. Pameran menampilkan karya dari lima seniman Belanda dan lima seniman Indonesia dan diorganisir oleh gate Foundation, Cemeti Art Foundation dan Museum Stedelijk De Lakenhal di Leiden. Sesudah diselenggarakan eksposisi di Jakarta (Agustus 1995) dilanjutkan dengan eksposisi yang sama di Belanda (Februari 1996). Para seniman yang memamerkan karyanya ialah Anusapati, Nindityo Adipurnomo, Heri Dono, Andar Manik dan Ydhi Soerjoatmodjo (Indonesia) dan Erzscher Baerveldt, Cock Sjardijn, Gijs Frieling, Paul Klemann, Mark Manders (Belanda).

dipenuhi dengan daun-daun pisang yang di Indonesia merupakan benda tradisional yang multi fungsional. Pada saat pembukaan pameran, Heri Dono dan Dadang Christianto menampilkan *performances*.<sup>315</sup> Juga pada pameran besar Non-Blok yang bertaraf internasional dan diikuti oleh negara-negara Non-Blok di Jakarta (1995) juga diselenggarakan *performances* oleh para seniman Indonesia.<sup>316</sup>

Berbagai instalasi dan *performances* meliputi berbagai bentuk seni Indonesia modern yang paling baru. Dengan diinisiasi oleh kelompok Seni Rupa Baru dilakukan sebuah percobaan baru oleh para seniman Indonesia terutama oleh mereka yang belum lama ini tinggal di negara-negara Barat (Australia, Jepang, USA, Eropa). Beberapa seniman Belanda yang sepuluh tahun lalu secara teratur tinggal dan memberikan pelajaran di Indonesia memberikan sumbangannya sendiri terhadap perkembangan yang terbaru. Para seniman Belanda yaitu Dirk Oeghoede (1943) dan Bert Hermens (1944) sendiri yang sedang mencari budaya Timur sumber inspirasi, pada tahun delapan puluhan sempat memberikan pelajaran di akademi-akademi seni di Jakarta dan Bandung.<sup>317</sup>

## IDENTITAS BUDAYA INDONESIA

---

<sup>315</sup> Katalog *Asia-Pacific Triennial*, Queensland Art Gallery, Brisbane, 1993. Instalasi-instalasi dan *performances* didokumentasikan dalam folder hitam putih yang terpisah di belakang katalog.

<sup>316</sup> *Performances* dilakukan di TIM dalam kader bagian pameran Indonesia, oleh: Hendrawan Riyanto, Heri Dim, Harry Roesli, Endo Suanda dan seorang Australia yang bernama Jane Somerville. (Lihat *katalog Contemporary Indonesian Art*, Jakarta, 1995).

<sup>317</sup> Dirk Oeghoede dan Bert Hermens memberikan berbagai workshop di IKJ (Institut Kesenian Jakarta) dan akademi Bandung antara tahun 1982 dan 1990. Lihat artikel Spanjaard, H., "De Gado-Gado van culturele transmissie" dalam Wolters, H.(red.), *Nederland-indonesie, een culturele vervlechting (1945-1995)*, Den Haag, 1995, hlm.138-151.

Sejak tahun 1965 dilakukan cara-cara yang baru dalam upaya pembentukan identitas Indonesia. Realisme yang diabdikan sebelum tahun 1965 memberikan sebuah tempat untuk dilakukannya pendekatan mitologis dan simbolis. Berbagai tema yang mendominasi ialah yang berkaitan dengan ikonografis seni-seni tradisional. Berbagai unsur budaya Jawa yang bersifat sinkretis yang berasal dari Hinduisme, Budhisme, Kristen, Animisme atau Islam dipergunakan di dalam aliran dekoratif abstrak. Berbagai motif budaya tradisional dan regional diinterpretasikan kembali. Juga di dalam aliran-aliran realistik terdapat perhatian terhadap aspek simbolis. Realisme atau meta-realisme memberikan komentar terhadap situasi-situasi kemasyarakatan. Cara terjadinya hal ini biasanya secara tidak langsung dan seringkali secara ironis. Dalam hal ini biasanya dirujuk kembali kepada situasi-situasi lokal melalui sindiran halus. Cara mengemas pesan ini dipergunakan oleh para seniman sebagai sebuah bentuk melakukan sensor sendiri dimana konfrontasi secara terbuka dengan berbagai pemikiran politik harus dihindarkan. Dalam *performances* dan instalasi-instalasi juga diambil sikap yang sama. Berbagai detil ritual dari budaya Indonesia diperbesar dan dipindahkan ke konteks lainnya yang menantang. Posisi seniman Indonesia masa kini seringkali bersifat mendua. Pada satu sisi ia ingin tetap mempertahankan hubungannya dengan tradisi yang mulai menghilang. Pada saat yang bersamaan tradisi dianggap sebagai sebuah halangan terhadap kemajuan masyarakat.

- **Heri Dono : kepercayaan terhadap nilai-nilai tradisional**

Sebuah contoh dari hubungan yang bersifat mendua antara modern dengan tradisional ialah dapat ditemukan dalam karya Heri Dono (1960). Heri dididik secara Jawa dengan memberikan perhatian kepada meditasi dan berbagai upacara ritual sesajian yang dilakukan pada hari-hari tertentu. Disamping itu ia bersekolah di sekolah dasar Katholik. Selama melangsungkan studinya di akademi ASRI hati Heri tertambat dengan pertunjukan wayang kulit. Ia

kemudian menjadi murid dari seorang dalang bernama Sukarman yang dalam pertunjukannya wayang kulitnya selalu bereksperimen dengan bentuk-bentuk wayang baru. Sumber inspirasi Heri lainnya film-film kartun Barat yang secara teratur ditayangkan oleh televisi di Indonesia yaitu Mickey Mouse, Popeye, The Flintstones dan lain-lainnya. Ia terutama merasa sangat tertarik dengan berbagai kemungkinan absurd yang dapat ditampilkan oleh film kartun. Obyek-obyek dalam film animasi diberi “jiwa”, mereka dapat bergerak dan bentuknya bisa berubah-ubah. Hal ini menarik bagi Heri Dono oleh karena mempunyai hubungan keluarga dengan pemikiran animistis Jawa yang mempercayai bahwa setiap obyek mempunyai jiwa.

Berbagai figur karikatural yang diciptakan oleh Heri mempunyai kekuatan yang khusus. Seperti halnya pada cerita wayang klasik maka juga terdapat berbagai simbol kekuatan baik dan jahat yang saling bermusuhan di dalam masyarakat. Pada karya instalasinya yang berjudul Sepeda kaca (*glass-vehicle*) dipasang boneka-boneka yang berair muka sedih di dalam lima belas kereta yang terbuat dari kaleng kerupuk (gambar 110a dan 110b). Kaca-kacanya ditutupi dengan hiasan lencana tanda pengenal kraton yang menyerupai lencana yang banyak dipakai oleh para pegawai negeri. Ide yang melatarbelakangi karya Heri ini ialah sebuah pengungkapan bahwa manusia Indonesia sudah dimanipulasi dengan konsumsi masyarakat. Boneka-boneka yang seperti robot memperlihatkan kehidupan melalui sebuah dinding kaca yang sama sekali terpisah dengan kenyataan yang ada. Di dalam pertunjukan wayang, lukisan, instalasi dan *performances*-nya, Heri menunjukkan dengan cara yang ironis terhadap berbagai permasalahan yang dihadapi masyarakat dan dianggap sebagai sebuah tabu yaitu korupsi, Aids, penggundulan hutan, kekuasaan militer. Akan tetapi berbeda dengan di Barat dimana berbagai permasalahan tersebut di atas diumumkan secara terbuka dan dikonfrontir, tetap saja pesan itu dikemas dalam bentuk simbolis dan ritual. Kebiasaan untuk mengemas pesan dan mengisinya secara mendua sudah menjadi bagian dari pergaulan sosial kebanyakan orang-orang Jawa. Seringkali kritik terhadap

penguasa yang bertanggung jawab terhadap membanjirnya konsumsi masyarakat dari luar lebih tertuju pada aspek spiritual daripada aspek politiknya.

Para seniman yang di Indonesia mengambil sikap kritis menyampaikan kritiknya ini pertama-tama terhadap “penghilangan semua hal yang berkaitan dengan tenaga manusia” dari nilai-nilai dan norma-norma tradisional (Jawa). Selain itu kritik mereka seringkali bersifat anti Barat secara terang-terangan dan menonjolkan perasaan nasionalistis. Terutama terhadap teknik (dan industrialisasi) yang dianggap sebagai kekuatan negatif yang menghalangi manusia untuk mengembangkan spiritualnya. Heri Dono seringkali menggunakan kelistrikan atau cara penyelesaian teknik lainnya untuk mengupayakan obyek-obyeknya seperti robot yang dapat bergerak secara mekanis.

Di Malioboro ada orang-orang yang menjual obat-obatan tradisional atau jamu, tapi dekat sekali orang jual onderdel elektronik radio-radio listrik, juga ada dari teknologi(...) Saya ingin memperlihatkan bahwa teknologi tidak berarti peradaban menjadi maju, teknologi tidak menjamin kemajuan. Dan kemajuan juga tidak berarti harus mengganti kepribadian seorang manusia ataupun merubah rumah dari bambu sekarang harus menjadi rumah dari batu.<sup>318</sup>

Dalam banyak pernyataan yang disampaikan oleh para seniman generasi muda disampaikan mengenai “teknik” dan “rasionalisme” ini. Dalam banyak hal pernyataan yang disampaikan mereka ini merupakan hasil pemikiran para seniman Barat yang berasal dari abad ke-19 yang ditempatkan sebagai penentangan terhadap industrialisasi dan hilangnya keahlian pertukangan. Berbagai ide mengenai hal ini yang berkembang di Indonesia ialah berorientasi romantic dan nasionalistis. Tindakan protes atau perlawanan seringkali ditujukan kepada teknokrasi dan kepada manusia sebagai robot. Permasalahan-permasalahan sosial dan politik diarahkan kepada persoalan etis. Kepercayaan yang bersifat romantis dalam perbaikan masyarakat melalui

---

<sup>318</sup> Wawancara dengan Heri Dono, 26 Agustus 1995, Yogyakarta.

pencarian secara individual berasal dari fragmen-fragmen filsafat Barat abad kesembilan belas yang digabungkan dengan pendapat-pendapat filsafat Jawa. Hal ini adalah merupakan pandangan dunia yang biasa terdapat pada lingkungan post modern Barat yang bersifat profan dari manusia yang tercerabut dari akar dunia profan dimana sama sekali tidak mempunyai tujuan yang bersifat transendental dan hampir tidak dapat diterapkan dalam dunia seni Indonesia. Kepercayaan Barat terhadap nilai individu berdiri tegak lurus dalam gambaran dunia romantis yang disenangi di Indonesia mengenai individu yang dengan sikap etis dan estetis yang tepat akan dapat mengambil tempat yang sesuai diantara sesamanya, dan dengan demikian maka tujuan yang menjadi keinginannya akan dapat dicapai.

#### - **Budaya Jawa: Seniman sebagai Medium**

Antropolog Indonesia Koentjaraningrat (1923) di dalam buku standarnya menjelaskan mengenai peranan seni di dalam masyarakat Jawa. Penilaian modern untuk seni rupa ternyata sebagian didasarkan pada nilai keindahan ritualnya. Ideal-ideal keindahan disamakan dengan ideal-ideal etis dan moral. Kombinasi ini yang diambil dari filsafat India klasik secara berulang kali dirumuskan oleh para tokoh dunia seni Indonesia.<sup>319</sup> Pada teks-teks Sudjojono, Dewantoro dan Trisno Sumardjo “kacau” dan “indah” mempunyai hubungan yang tidak dapat dipisahkan antara satu dengan lainnya. Posisi eliter seniman di Indonesia muncul dari gambaran dunia tradisional dimana seniman disamakan dengan seorang empu atau dukun. Seniman disamakan dengan ahli mistik yang mempunyai kemampuan spriritual pada tahap tertentu. Dari berbagai teks yang berasal dari para seniman dapat diketahui bahwa justru mereka sendiri yang memunculkan kesan berperan sebagai ahli mistik.

---

<sup>319</sup> Lihat untuk filsafat India dan kaitan antara etik dengan estetik dalam buku-buku Coomaraswamy: *Coomaraswamy, A., Christian and oriental philosophy of art*. New delhi, 1974 dan *The dance of Shiva*, New Delhi, 1974.

Seringkali seniman menjelaskan tujuannya untuk” perjalanan mencari kebenaran”. Sesuai dengan pilihan religius maka perjalanan itu dilakukan melalui ikonografi-ikonografi Islamistik, Hinduistik, Budhistik, Kristen atau animistik. Pada kader ini juga harus diberikan penjelasan dengan ketegasan “sapaian kuas” dan “ ekspresi emosi”. Aspek-aspek seni lukis yang dijunjung tinggi di Indonesia ini langsung berhubungan dengan pengalaman mistik dan semangat dukun atau empu yang berkobar-kobar. Dalam hal ini emosi tidak diartikan sebagai pengungkapan perasaan-perasaan secara pribadi dan individual. Tingkah laku seperti ini di dalam budaya Jawa justru menjadi tabu. Terdapat sebuah sindiran terhadap emosi yang bersifat transpersonal atau yang disebut “wahyu”, inspirasi yang bersifat ketuhanan, yang dalam bentuk *trance* menguasai seniman. Dengan demikian maka seniman menjadi sebuah perantara terhadap kebenaran yang lebih tinggi yang diperlihatkan keluar dengan kekuatannya.

Bahwa disana terdapat sebuah dunia supranatural yang dalam hal ini seniman mempunyai hubungan dengannya bagi sebagian besar pelukis Indonesia adalah sebuah kenyataan yang tidak dapat dibantah lagi. Sebuah cerita yang dalam hubungan ini dapat dijadikan sebuah contoh yang penting dan yang memperoleh banyak respek dalam berbagai pembicaraan ialah episode wayang Dewa Ruci. Di dalam cerita filosofis ini diceritakan mengenai bagaimana pahlawan Bima melakukan perjalanan untuk mencari dirinya sendiri. Bima yang merupakan salah seorang Pandawa Lima bersaudara dalam epos Mahabharata itu mencari Kebenaran. Sesudah ia berhasil mengalahkan berbagai macam musuh yang berujud mahluk monster maka Bima turun kembali ke bumi tepat di atas lautan. Disana ia bertemu dengan Dewa Ruci yang merupakan alter-egonya yang berbadan kecil dan berukuran seperti orang kerdil. Dewa Ruci memberikan semangat kepada Bima agar mau masuk kedalam dirinya dengan merangkak melalui telinganya. Pada saat Bima sudah melakukan hal ini maka ia akan mempunyai pengalaman mistik yang menakutkan dan membingungkan. Individu dan kosmos dapat menjadi satu

dan tidak dapat dibedakan antar keduanya. Di dalam dirinya sendiri Bima mengenal universum.<sup>320</sup>

Kerinduan terhadap persatuan dan tatanan universal dalam budaya Indonesia dan tempat bagi orang secara individual di dalamnya dijelaskan oleh Niels Mulder dalam *Inside Indonesian Society*. Mulder melihat kebutuhan terhadap kebatinan yang di Jawa meliputi banyak aliran mistik sebagai sebuah cara untuk melepaskan diri dari hierarki dan disiplin yang ketat yang terdapat dalam budaya Jawa sendiri. Konsentrasi terhadap dunia dalam ini memberikan pencerahan dalam sebuah masyarakat yang hierarkhinya tersusun secara ketat.

This recurrent contrast and relationship between discipline and regulation versus unrestrainedness and exploration, between clarity and mystery, stimulates the desire to reserve the inner life for oneself, to have freedom there at last. And since that inner life also comprises one's relationship with supernature, religious development should be a personal business.<sup>321</sup>

Aktivitas seni lukis di Jawa dan Bali sesuai dengan kader yang lebih luas di dalam budaya Jawa dan Bali. Pada kader ini para seniman (pelukis, penyair, penari) dianggap sebagai sebuah perantara antara manusia dengan kosmos.

Pada tahun 1993 bertempat di *Grafisch Atelier Daglicht* yang berada di kota Eindhoven (Belanda) diselenggarakan sebuah workshop berjudul "*Hond en Hamer, Kunst in Culturele Transmissie*" (Anjing dan Palu, Transmisi Kesenian dan Kebudayaan). Para seniman dari negara-negara Barat dan non-Barat diberikan kesempatan selama satu bulan untuk bekerja di atelier grafis tersebut. Salam seorang pesertanya ialah seniman Indonesia bernama Sulebar

---

<sup>320</sup> Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, Oxford, 1985. Adikara, S.P., *Unio Mystica Bima, Analisis cerita Bimasuci*, ITB Bandung, 1984. Adikara, S.P., *Nawaruci*, ITB Bandung, 1984.

<sup>321</sup> Mulder, N., *Inside Indonesia Society, An interpretation of cultural change in Java*. Bangkok, 1994, hlm.91. Mulder, N., *Mysticism and everydaylife in contemporary Java*. Singapore, 1978.

Soekarman yang di dalam catalog disebutkan memberikan visinya mengenai Kesenian dalam Transmisi Kebudayaan.<sup>322</sup> Pada pamfletnya yang berjudul *Art and Culture Transmission, How, Why, What Next*, Soekarman memberikan sebuah skema pemikirannya mengenai seni (gambar 111). Pada skema ini seni dilihat sebagai sebuah penghubung antara manusia dengan lingkungannya (*environment*). Manusia digambarkan sebagai makhluk yang melakukan pencarian terhadap “perilaku spiritual”. Lingkungan terdiri dari tiga tingkatan yaitu tingkatan fisik, tingkatan psikologis dan tingkatan spiritual. Menurut skema ini seni mempunyai fungsi untuk menjaga keselarasan antara daya piker, intuisi dan keinginan. Harmoni ini dapat terwujud melalui empat fase kesadaran. Kesadaran lima panca indera, kesadaran “kekosongan”, kesadaran terhadap identitas sendiri, dan kesadaran akan keberadaan Tuhan. Skema ini mengandung tanda-tanda dasar filsafat seni Jawa, dimana seni mempunyai fungsi sebagai salah satu cara untuk mencapai keseimbangan di dalam diri manusia dan sesudah itu dengan kosmos (tujuan sebenarnya).<sup>323</sup>

#### - **Modernisme dan Post-Modernisme**

Di bidang seni lukis, modernisme Barat diartikan sebagai perlawanan terhadap aturan-aturan seni abad kesembilan belas yang mapan dan bersifat akademis. Paralel dengan kemajuan teknik dan ilmu pengetahuan dicari cara-cara baru untuk mempelajari kebenaran. Inheren dengan modernisme maka kepercayaan

---

<sup>322</sup> Sulebar Soekarman, “Art and Culture transmission, How, Why, What Next”. *Dossier Hond en Hamer, Kunst in Culturele Transmissie*. Eindhoven, 1991, hlm. 45-49. Proyek ini diorganisir oleh Bert Hermans, seorang seniman seni rupa. Pada artikel-artikel yang terdapat dalam katalog tertulis menentang “imperialisme-budaya” neo-kolonialistis.

<sup>323</sup> Wright, A., *Soul, Spirit and Mountain, Preoccupation of contemporary Indonesia Painters*. Oxford University Press, Kuala Lumpur, 1994. Poshyananda, A., *Modern Art in Thailand, Nineteenth and Twentieth Centuries*. Oxford University Press, Singapore, 1992. Di Thailand yang bersifat Budhistic juga terdapat gambaran dunia yang hierarkhis kosmis seperti di Indonesia.

di dalam sejarah sebagai sebuah kekuatan yang linier dan progresif yang pada akhirnya harus membawa kearah tujuan spiritual yang bersifat transendental.<sup>324</sup> Seniman berperan serta terhadap proses sejarah ini dengan melalui orisinalitasnya dan tidak meninggalkan tindakan-tindakan eksperimen yang bertujuan untuk melakukan pembaharuan. Demikian juga inheren kepada modernisme adalah peranan yang akan membawa kepada pengakuan terhadap Barat di bidang seni modern yang bersifat “universal”.

Art the heart of Modernism was a myth of history designed to justify colonialism through an idea of progress. The West, as selfappointed vanguard, was to lead the rest of the world, forcefully if necessary, toward a hypothetical utopian future - a great deal of wealth changing hands along the way.<sup>325</sup>

Hubungan antara modernisme dengan kolonialisme sudah diteliti oleh filsuf Amerika bernama Thomas Mc Evilly dan hasilnya dituliskan dalam beberapa artikel. Mc Evilly menyebutkan bahwa cara dimana kolonial Barat memuliakan seni modern-nya sendiri tidak dapat dilepaskan dari cara dimana pihak yang sama mendegradasikan seni “non-Barat”.

Pada awalnya obyek-obyek seni dari budaya yang “lain” dikumpulkan sebagai barang bukti bagi superioritas Barat dan Kristen. Semua yang “lain” ini menurut visi ini ditempatkan diluar sejarah (Barat) yaitu dalam budaya asli yang bersifat statis. Sejak abad kesembilan belas berbagai obyek seni non-Barat ini mengalami perubahan status. Dari statusnya sebagai obyek seni yang aneh dan primitif sekarang menjadi obyek seni yang tempat penyimpanannya dipindahkan dari museum antropologis ke museum seni. Pada sekitar tahun 1900 para seniman Barat, Eropa mulai mendalami seni “non-Barat”. Obyek-obyek seni yang berasal dari berbagai budaya (Afrika, Amerika Latin, Oceania, Asia) membentuk inspirasi untuk haluan baru di dalam sejarah seni

---

<sup>324</sup> Uiter, F.,van, *Het geloof in de modern kunst*. Amsterdam, 1987.

<sup>325</sup> McEvilly, Th., “The Selfhood of the Other”, *Art and Otherness, Crisis in Cultural Identity*, New York, 1992, hlm. 85.

Barat (kubisme, surealisme, primitivisme). Para seniman Barat melakukan interpretasi terhadap kebebasan dari obyek-obyek ini dengan menurut cara mereka sendiri.

When one culture looks at the objects of another, those objects are instantly incorporated into an alien mental framework. Helplessly they are interpreted through some habits of thought different from the habit of their makers.<sup>326</sup>

Sejak tahun 1960 peranan besar Barat di bidang seni rupa banyak diperbincangkan di dalam diskusi-diskusi. Post-modernisme yang ada pada saat sekarang ini ditandai oleh pengaruh dekolonisasi. Seni yang bersifat universal yang didikte melalui sebuah pusat Barat memberikan tempat bagi pandangan dunia yang pluralistis dengan berbagai opsi yang ada mengenai hal ini. Budaya Barat adalah menjadi salah satu budaya diantara sekian banyak budaya lainnya.<sup>327</sup>

#### - **Posisi seni Indonesia modern**

Pada tahun 1995 Indonesia menjadi tuan rumah dari sebuah pertemuan dan pameran negara-negara Non-Blok (*Non-Aligned Countries*). Tahun 1995 adalah sebuah tonggak penting oleh karena tepat empat puluh tahun yang lampau di Bandung diselenggarakan Konferensi Asia Afrika (1955) yang merupakan pertemuan resmi dari negara-negara yang berhaluan non-Blok. Sebanyak empat puluh empat negara mengambil bagian dalam sebuah pameran yang diselenggarakan di Jakarta, yang sampai sekarang merupakan sebuah manifestasi seni terbesar yang diorganisir di Indonesia. Sebuah komite

---

<sup>326</sup> Idem., hlm.89. Lihat juga Mc Evilly, Th., "Art History or Sacred History", *Art and Document, Theory at the Millennium*, New York, 1991, hlm.135-167. Clifford, J., *Predicaments of Culture*. Harvard University Press, 1988.

<sup>327</sup> Mc Evilly, Th., "One Culture of Many Cultures", *Art and Otherness, Crisis in Cultural Identity*, New York, 1992, hlm. 127-132.

internasional yang terdiri dari tujuh orang kurator melakukan seleksi terhadap karya-karya dari negara-negara yang menjadi peserta.<sup>328</sup> Dalam katalog-katalog yang tersedia terdapat sebuah penjelasan singkat terhadap tujuh belas (pilihan yang sekehendak hati) negara dari semuanya yang berjumlah empat puluh empat negara. Penjelasan-penjelasan ini dan pilihan terhadap karya-karya seni menjadi sebuah kejelasan bahwa manifestasi terutama dimaksudkan untuk meningkatkan perasaan nasional dari negara-negara peserta.<sup>329</sup> Pameran dibagi menjadi lima bagian yang disusun dalam tema-tema berikut ini: 1. Confrontations, Questions, Quests. 2. Tradition, Convention. 3. Signs, Symbols, Scripts. 4. The Body. 5. Space, Land, Mankind. Dalam kader ini karya-karya dengan berbagai tema dan gaya yang saling berbeda ditempatkan dalam sebuah tempat berdampingan bersama-sama. Di dalam pendahuluan yang terdiri dari dua halaman dan ditanda tangani oleh tujuh orang curator dirumuskan mengenai tujuan pameran. Negara-negara Non-Blok diidentifikasi sebagai Selatan dan dihadapkan dengan Utara. Para kurator memberika penekanan terhadap seni Selatan yang merupakan milik sendiri dan spesifik. Seni ini adalah seni yang heterogen dan berbeda-beda, dan membuktikan kolektivitas dan pengabdian sosial. Dugaan berbagai ciri negara-negara non-Barat tidak selanjutnya tidak dimasukkan dalam katalog.

Sebuah upaya dalam hal ini dilakukan di simposium yang diselenggarakan dalam rangka pameran (29 – 30 April 1995). Beberapa ahli internasional di

---

<sup>328</sup> Pameran diselenggarakan di gedung Kmenterian Pendidikan dan Kebudayaan, Gedung Pameran Seni Rupa di Menteng, Jakarta 28 April -30 Juni tahun 1995. Para kurator-nya ialah: Mr. Gulammohammed Sheikh (India), Mr. Piedad Casas de Ballesteros (Columbia), Mr. Emmanuel Arinze (Nigeria), Mr. T. Sabapathy (Singapura), Mr. Apinan Poshyananda (Thailand), Mr. AD. Firous (Indonesia) dan Mr. Jim Supangkat (Indonesia).

<sup>329</sup> Lihat kritik dari John Clark terhadap pameran dan symposium, "Art goes Non-Aligned", *Art and Asia Pacific*, Vol.2, No. 4, 1995, hlm.28-31.

bidang seni modern “non-Barat” menyampaikan berbagai macam ide mereka.<sup>330</sup> Dibandingkan dengan berbagai diskusi mengenai permasalahan Timur – Barat yang sudah pernah diselenggarakan sebelumnya di Indonesia ternyata bahwa pergeseran problematik ke tingkat yang lebih internasional. Pertanyaan apakah “Selatan” apakah seharusnya sudah atau tidak dipengaruhi oleh “Utara” ternyata sudah terjawab. Dalam diskusi yang dilakukan sekarang ini pertanyaan pokoknya sudah dibalik yaitu sejauh mana pengaruh dari budaya lokal negara-negara non-Barat memberikan sumbangan terhadap perkembangan seni internasional.<sup>331</sup> Dengan pertanyaan yang bersifat post-kolonial ini maka model modernistis yang menempatkan Barat dipandang sebagai pusat dan bagian belahan dunia lainnya sebagai periferi menjadi diakhiri. Selama berlangsungnya simposium, seperti halnya yang dilakukan di Canberra (1991) sekali lagi ditekankan bahwa perkembangan seni pada saat sekarang ini didesentralisasikan dan berdasarkan sifat yang pluralistis. Selain itu oleh para pembicara “non-Barat” menyampaikan penegasan bahwa negara-negara non-Barat mengharapkan untuk membebaskan diri dari kader referensi Barat dimana seni non-Barat sampai sekarang masih ditempatkan. Simposium yang dihadiri oleh para pionir penting di bidang seni non-Barat (David Elliot, John Clark, Apinan Poshyananda, Geeta Kapur) juga merupakan sebuah sumbangan dari Indonesia.<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> Mary Jane Jacob (Amerika Serikat), David Elliot (Inggris), John Clark (Australia), Geeta kapur (India), Alice Guillermo (Filipina), Emmanuel Arinze (Nigeria), Wijdan Ali (Malaysia), T. Sabapathy (Singapura), Kuroda Raiji (Jepang), Apinan Poshyananda (Thailand).

<sup>331</sup> Lihat makalah Alice Guillermo dari Filipina yang berjudul “ The importance of local cultural influence in “Southern’ Contemporary Art and their contribution to International Contemporary Art Development”. Makalah konferensi tidak diterbitkan secara resmi.

<sup>332</sup> Sesudah Menteri Kebudayaan Indonesia Wardiman Djojonegoro maka Arkeolog Indonesia Edi Sedyawati yang menjabat sebagai Direktur Jendral Kebudayaan membuka kongres dengan menyampaikan pengantar umum berjudul “Reflections on Multiculturalism”. Teks ini membahas problematic

Dalam rangka mendukung adanya pameran internasional juga diselenggarakan sebuah pameran nasional. Pameran ini memperlihatkan sebuah penampang seni Indonesia masa kini di TIM (Taman Ismail Marzuki), yang merupakan pusat kebudayaan Jakarta. Pada katalog pameran terdapat sebuah artikel penjelasan yang ditulis oleh seorang antropolog Amerika bernama Sarah Murray berjudul :”*Modernism, Modernity and Contemporary World Art: Contemporary Indonesian art in a Global Perspective*”.<sup>333</sup>

Murray menunjukkan subyektivitas dunia seni Barat yang seringkali menganggap seni modern dari negara-negara non-Barat sebagai seni yang bersifat “plagiat”, “amatir”, “menemukan kembali” dan lain sebagainya. Menurut Murray pandangan ini timbul dari paradigma modernistis klasik dimana karya seni yang bersifat universal (Barat) dipergunakan sebagai ukuran bagi semua “penyaluran” lainnya yang dilakukan terhadap seni ini. Kronologi dari berbagai gaya dan gerakan Barat dalam hal ini dijadikan sebagai standar yang bersifat absolut.

It gives European and American art “experts” the license to dismiss Indonesian (or Malaysian, or Indian, or Nigerian....) contemporary on purely visual and aesthetic grounds, without making any effort to understand the meanings and aesthetic values such work has for its home creators and viewers. Such judgements are made as if European and North Americans have found out the “truth” about art and are then merely objective and universal standards to objects that make claims to be art. However, the truth is that they make judgements rooted in very specific are worlds and discourses about art.<sup>334</sup>

Untuk menghindarkan dari visi yang bersifat subyektif ini maka menurut Murray dibutuhkan pembelajaran seni Indonesia dari dalam sendiri. Apakah

---

Indonesia secara sangat umum dan tidak berkaitan secara konkrit dengan situasi dunia seni Indonesia modern.

<sup>333</sup> Katalog pameran *Contemporary Indonesian Art*, TIM, 28 April-28 Mei 1995, hlm. 19-34.

<sup>334</sup> Idem., hlm. 21.

arti dari seni modern bagi para pelukis Indonesia?. Dengan penambahan, pengurangan dan percobaan-percobaan seperti apakah mereka akan merubah aliran-aliran barat yang bersifat a-kronologis kedalam Indonesia?.

Dalam penelitian yang baru-baru ini dilakukan oleh Astri Wright yang berjudul *Soul, Spirit and Mountain, Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters* diambil pendapat yang bersifat sepihak terhadap kebiasaan Barat yang ingin mengukur seni modern non-Barat dengan menggunakan tolok ukur Barat. Wright menyatakan bahwa meskipun orang-orang Indonesia mengambil alih berbagai modern akan tetapi berbagai teori yang menyertainya tidak dikenal dengan baik. Orang-orang Indonesia mengisi kekosongan budaya ini dengan cara mereka sendiri terutama dengan berbagai pandangan yang diambil dari tradisi mistik Jawa.<sup>335</sup> Satu hal penting yang berbeda dengan yang disampaikan oleh Murray ialah adanya sebuah fakta bahwa apabila Indonesia diukur dengan menggunakan tolok ukur Barat maka tentu saja kriteria sebagai sebuah masyarakat modern tidak akan dapat terpenuhi. Di Barat, seni modern adalah sebagai akibat dari kepercayaan terhadap kemajuan dan evolusi manusia secara individual, kepercayaan terhadap rasionalisme yang menggantikan agama, dan kepercayaan terhadap munculnya kelas menengah yang demokratis, yang menciptakan sebuah budaya yang dinamis. Pemikiran-pemikiran budaya Barat ini tidak dapat lagi dipindahkan ke Indonesia. Indonesia dalam beberapa hal berbeda secara fundamental yaitu: 1. Tidak terdapat kepercayaan mengenai kemajuan yang bersifat linier (Kristen). 2. Sikap kritis, rasional dengan berbagai konflik yang terbuka, inovasi dan kreativitas individual yang berlawanan dengan “harmoni” yang selama ini dijaga dengan baik. 3. Sebuah masyarakat kelas menengah yang kuat tidak terdapat di Indonesia, dimana aristokrasi dan elit budaya masih akan selalu dominan.

---

<sup>335</sup> Wright, A., *Soul, Spirit and Mountain, Preoccupations of Contemporary Indonesian painters*, Oxford University Press, 1994.

Kesimpulan yang dapat diambil ialah bahwa seni Indonesia modern dalam beberapa hal berbeda dengan seni modern Barat. Seni Indonesia modern ditandai dengan adanya kepercayaan terhadap Tuhan atau sebuah kekuatan mistik yang luar biasa yang kedudukannya berada dibawah individu dalam masyarakat dan menekankan adanya hubungan yang harmonis dengan lingkungan. Gambaran Barat mengenai individu yang bersikap skeptis dan tercabut dari akarnya yang dengan susah payah harus merebut sebuah tempat di dunia yang penuh dengan krisis dan keputusasaan berada jauh dari rata-rata pendapat orang-orang Indonesia mengenai manusia dan masyarakat.

Sesudah dilakukan penyesuaian dengan berbagai pemikiran yang berasal dari Barat maka negara-negara non-Barat sekarang mencari identitas mereka sendiri. Dalam proses ini terdapat banyak perhatian yang diberikan kepada nasionalisme dan budaya “sendiri”.<sup>336</sup>

When a culture that has been deeply engrossed in its own tradition has contacts with the different customs of a variety of foreign cultures, either it builds a wall, usually only mental, around itself to fend off foreign influences, which are seen as innately threatening (because they are “other”), or it attains an understanding of the reality of its own customs and, with that, the beginning of a gradual expansion through the incorporation of foreign elements into itself.<sup>337</sup>

Sikap para seniman Indonesia dalam hal ini seringkali bersifat mendua. Nilai-nilai dan norma-norma tradisional sendiri ditanggalkan terhadap individualism Barat. Pada saat yang bersamaan dalam hal tertentu individualisme dibutuhkan untuk menambahkan unsur-unsur barat yang baru kedalam aturan seni Indonesia masa kini.

---

<sup>336</sup> Fanon, F., *De verworpenen der aarde*, Amsterdam, 1984. Clifford, J., *The Predicament of Culture*, Harvard, 1988.

<sup>337</sup> Mc Evilly, Th., “The Common Art”, *Art and Otherness*, New York, 1992, hlm. 109-124, kutipan langsung hlm. 123. Lihat juga Mc Evilly, Th., “The selfhood of the Other”, *Art and Otherness*, New York, 1992, hlm. 85-108.

## SIRKUIT SENI INDONESIA

### - **Kritik seni**

Kritik seni di Indonesia berbeda dengan tradisi akademis sejarah seni di Universitas yang sudah biasa dilakukan di Barat. Bidang sejarah kesenian tidak diajarkan sebagai studi yang bersifat khusus di universitas-universitas Indonesia.<sup>338</sup> Sejarah kesenian dalam hal ini memang terdapat di dalam paket perkuliahan akademi yang jumlahnya bervariasi antara satu sampai dua jam setiap minggunya. Para mahasiswa dapat menggunakan perpustakaan yang terdapat di akademi untuk keperluan penelitian pembuatan skripsi mereka. Satu permasalahan penting dalam pengolahan informasi ialah dalam hal bahasa. Berbagai buku sejarah seni yang terkenal secara internasional masih belum diterjemahkan kedalam bahasa Indonesia.<sup>339</sup> Kurangnya pengetahuan di bidang bahasa Inggris dan jaranganya karya-karya internasional yang terdapat di perpustakaan mengakibatkan adanya jurang pemisah antara tingkat pengetahuan dunia seni Indonesia dengan yang terdapat di Barat. Peranan para pelukis di Indonesia dengan adanya situasi seperti ini menjadi berperan ganda. Mereka tidak hanya menghasilkan karya-karya seni saja melainkan juga menjadi pengajar dan penulis (kritikus seni) mengenai hal itu. Di Indonesia banyak diselenggarakan pameran dan laporan mengenai hal ini terdapat dalam berbagai tulisan yang dimuat dalam surat kabar, majalah dan televisi. Katalog-katalog pameran, monografi-monografi para seniman dan berbagai publikasi tentang koleksi-koleksi pribadi adalah juga merupakan

---

<sup>338</sup> Fenomena ini sebagai akibat dari kebijaksanaan pada masa kolonial Belanda yang tidak menganggap studi bidang ini sebagai sesuatu pelajaran yang penting. Hal ini berbeda dengan Inggris dan Perancis yang lebih aktif melakukan politik kebudayaan di daerah-daerah koloninya.

<sup>339</sup> Pada saat sekarang ini karya Herbert Reads, *A concise history on Modern Painting* sedang dalam tahap penterjemahan.

sumber-sumber informasi yang penting. Sejak beberapa tahun yang lalu di ISI (Institut Seni Indonesia) Yogyakarta, yang merupakan lembaga penggabungan dari akademi seni yang sudah ada lebih dahulu, diterbitkan sebuah majalah bernama majalah *Seni*.<sup>340</sup> Beberapa orang pelukis seperti halnya Sudjoko dan Sanento Yuliman yang berasal dari Bandung di luar negeri sudah mempunyai nama sebagai pakar di bidang sejarah kesenian. Akan tetapi sebagian besar kritikus seni Indonesia adalah merupakan para pelukis yang memilih meniti karir sebagai pegawai negeri, curator atau wartawan (Kusnadi, Sudarmadji, Soedarso Soepadmo, Supangkat, Agus Dermawan). Pengetahuan seni mereka berasal dari pendidikan yang diperolehnya di akademi dan juga bidang-bidang ilmu yang berkaitan seperti halnya filsafat, arkeologi, antropologi atau apresiasi seni. Berbagai akibat dari keberadaan infrastruktur sejarah seni yang terbatas ini disinyalir oleh Jim Supangkat (1949) sebagai seorang kritikus seni, wartawan dan seniman seni rupa. Supangkat dalam sebuah artikel yang diterbitkan sebagai katalog dalam pameran seni Indonesia modern yang diselenggarakan dalam rangka kader Festival-Indonesia di Amerika Serikat menyampaikan analisa mengenai sejarah seni Indonesia sebagai berikut:

The narrowness of art definition and the lack of information on modern art in early contemporary art development in Indonesia has greatly influenced its character and evolution. Incomplete and limited definitions were rather rigidly followed by many artist and critics in Indonesia. As a result a naïve perception evolved that art meant only painting and sculpture. (.....) What I term a lack of aesthetic understanding has resulted in the development of an Indonesian modern art relatively void of radical changes. The romanticism that started international modern art in early

---

<sup>340</sup> Majalah ini merupakan satu-satunya majalah yang mengkhususkan sebagai sebuah majalah seni di Indonesia yang berisi mengenai seni rupa, seni musik, seni tari dan seni arsitektur. Pada majalah arsitektur interior dalam ruangan ASRI dan majalah-majalah wanita kadang-kadang juga terdapat artikel mengenai seni. Pada tahun-tahun yang lalu dilakukan berbagai upaya lainnya untuk menerbitkan sebuah majalah seni. Dengan alasan kurangnya dana maka biasanya keberadaan sebuah majalah tidak bertahan lama. Majalah *Seni* dimaksudkan untuk para mahasiswa ISI sehingga karakter majalah ini hanya bersifat edukatif saja.

nineteenth century Europe influenced Indonesia both before and after independence. The genre has maintained its dominance up to the nineteen-eighties, particularly in painting.<sup>341</sup>

Dalam berbagai diskusi seni yang semakin lebih banyak dilakukan pada saat sekarang ini Supangkat menunjukkan bahwa Indonesia seharusnya menampilkan teori seninya sendiri berdasarkan kenyataan yang terdapat di Indonesia. Akan tetapi siapakah yang seharusnya mengembangkan teori ini melihat kenyataan bahwa disini pendidikan teori seni yang bersifat ilmiah tidak diajarkan?.

#### - **Sirkuit Nasional**

Informasi latar belakang mengenai seni Indonesia modern terutama dapat ditemukan dalam katalog-katalog pameran. Sebagian besar publikasi mengenai seni tentunya dituliskan dalam Bahasa Indonesia dan oleh sebab itu tidak dapat diakses oleh orang-orang asing (kecuali para spesialis mengenai Indonesia).<sup>342</sup> Pameran seni modern yang bersifat permanen terutama tergantung pada inisiatif-inisiatif pribadi. Rencana yang sebelum masa peperangan sudah dibuat oleh Lingkungan Seni Hindia Belanda untuk mendirikan sebuah museum yang akan menyimpan koleksi seni modern sampai dengan masa sekarang ini masih belum dapat diwujudkan. Untuk memberikan contoh sebagai pengumpul yang pertama maka presiden Sukarno dan wakil presiden Adam Malik meminta agar para pejabat tinggi dan pengusaha menyerahkan koleksinya. Koleksi-pribadi ini seringkali tidak diperlihatkan untuk umum. Hal ini juga berlaku untuk koleksi pemerintah yang berada dibawah naungan Kementerian Pendidikan dan

---

<sup>341</sup> Supangkat, J., "The two forms of Indonesian art", dalam Fischer, J., (ed.), *Modern Indonesian Art*, Berkeley, 1990, hlm.158-162. Kutipan langsung hlm. 159.

<sup>342</sup> Berbagai publikasi Indonesia mutakhir mengacu pada perubahan kearah internasional dengan dibuat dalam dua bahasa (Bahasa Indonesia dan Bahasa Inggris). Yang masih tetap menjadi sebuah persoalan dengan publikasi-publikasi ini ialah kesulitan untuk memperolehnya oleh karena jumlahnya terbatas dan juga saluran-saluran distribusinya yang terbatas.

Kebudayaan dan koleksi bersama dengan TIM (Taman Ismail Marzuki).<sup>343</sup> Di ibukota Jakarta terdapat dua koleksi seni lukis modern yang terbuka untuk publik, yaitu koleksi pribadi Adam Malik dan koleksi pemerintah kota di museum Fatahillah. Ditempatkan di bekas gedung Pengadilan Tinggi Belanda yang berada disamping gedung Balai Kota dari abad tujuh belas yang sudah direnovasi maka koleksi yang disebut terakhir ini memberikan sebuah pandangan mengenai seni lukis Indonesia.<sup>344</sup>

Pada dasawarsa sebelumnya terjadi sebuah perkembangan baru di bidang pameran. Para pemilik galeri dan seniman mendirikan museum pribadi dimana seni Indonesia modern dapat dilihat dan dibeli.<sup>345</sup> Terutama di Bali yang keberadaan galeri-galeri seni memperoleh kesuksesan besar juga difungsikan sebagai sebuah museum. Museum pribadi yang dimiliki oleh Suteja Neka, Agung Rai, Rudana dan Nyoman Gunarsa dikunjungi oleh lebih banyak pengunjung untuk melihat seni Bali dibandingkan dengan museum-museum resmi yang berada di Denpasar.<sup>346</sup> Di museum-museum pribadi yang berada di

---

<sup>343</sup> Kompleks kesenian milik DKI Jakarta ini pada tahun enam puluhan berada dibawah kewenangan wali kota Ali Sadikin. Kompleks ini juga meliputi institute seni IKJ (Institut Kesenian Jakarta) dimana berbagai disiplin diajarkan yaitu meliputi theater, tari-tarian, musik, film dan seni rupa. Institut ini berada dibawah DKJ (Dewan Kesenian Jakarta) dimana dari sejak awal kepada para seniman diberikan posisi untuk memimpinnya. Lihat Hill,D., "The two leading Institutions, Taman Ismail Marzuki and Horizon", dalam Hooker, (ed.), *Culture and Society in New Order Indonesia*, Oxford University Press, 1993, hlm. 245-262.

<sup>344</sup> Bagian lukisan berada dalam kondisi yang buruk. Museum ini seringkali dikunjungi oleh para pelukis. Kunjungan wisatawan diprioritaskan pada museum Wayang dan Balai Kota yang keduanya juga berada di Lapangan Fatahillah.

<sup>345</sup> Museum Affandi di Yogyakarta, museum Widayat di Mungkid dan museum Gunarsa di Klungkung adalah merupakan museum pribadi yang didirikan oleh para seniman secara perseorangan.

<sup>346</sup> Yang dimaksudkan disini ialah Museum Bali dan Galeri seni Art-Centre di Denpasar dimana terdapat berbagai macam bentuk seni Bali tradisional dan naïf yang dapat dilihat.

Bali ini disamping seni Bali juga seringkali menjadi tempat pameran karya-karya dari para pelukis Indonesia lainnya (terutama pelukis-pelukis Jawa) dan para seniman yang berasal dari luar negeri.

Dengan tidak adanya sebuah museum nasional bagi seni modern maka selama ini ruangan pameran TIM yang paling besar yaitu Galeri Lama dipergunakan untuk pameran-pameran internasional ASEAN.<sup>347</sup> Berbagai pameran yang diselenggarakan di TIM baik yang berupa pameran banyak kelompok maupun pameran perorangan berfungsi sebagai tolok ukur bagi perkembangan di dalam seni Indonesia. Sejak tahun 1995 berbagai pameran yang sedang banyak disenangi orang juga diselenggarakan di Gedung Pameran Seni Rupa dari Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan. Bangunan gedung kolonial yang dahulu dipergunakan sebagai asrama bagi para murid sekolah menengah Belanda direstorasi sebagai tempat diselenggarakannya pameran “Gerakan Non- Blok”.<sup>348</sup>

Selain keberadaan ruang-ruang pameran yang terbuka maka pasar seni Indonesia dimonopoli secara kuat oleh galeri-galeri besar dan terkenal di Jakarta, Bandung dan Bali.<sup>349</sup> Kemungkinan lain untuk menjual karya-karya

---

<sup>347</sup> Negara-negara yang termasuk kedalam ASEAN ialah Indonesia, Singapura, Malaysia, Thailand, Brunei, Vietnam dan Filipina. “ASEN” Biennales yang dipamerkan secara beratur-turut di negara-negara peserta merupakan sebuah pengukur untuk berbagai kejadian yang berhubungan dengan seni modern di wilayah Asia Tenggara. Katalog-katalog pameran ini berisi informasi actual di bidang seni lukis, grafik dan fotografi. Lihat untuk informasi yang lebih banyak mengenai situasi di Asia Tenggara: Skripsi doktoral sejarah kesenian yang disusun oleh Helga Lasschuyt, *Different Voices, Art and Discourse in Postcolonial Asia*, Leiden, 1996.

<sup>348</sup> Terdapat rencana untuk gedung ini (Lapangan Merdeka Timur) difungsikan sebagai sebuah museum nasional untuk seni modern. Rencana ini sampai sekarang belum terwujud.

<sup>349</sup> Beberapa galeri besar dan terkenal adalah: Duta dan Hadiprana (Jakarta), Galeri Bandung dan Braga (Bandung), Galeri Neka dan Agung Rai (Bali).

ialah melalui eksposisi yang diselenggarakan di hotel-hotel besar, gedung-gedung Bank, pusat-pusat kebudayaan luar negeri (Erasmushuis, Goethe-Instituut, Japan-Foundation dan lain-lainnya) atau pada pasar seni Ancol yang merupakan sebuah taman hiburan di Jakarta.<sup>350</sup> Peranan yang di Barat dimainkan oleh pemerintah, kota praja, museum, berbagai lembaga edukatif dan ilmu pengetahuan yang di sirkuit seni Indonesia dilakukan oleh inisiatif swasta dan perorangan.

#### - **Sirkuit Internasional**

Pada tahun 1993 di Brisbane (Australia) diselenggarakan *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Pada acara ini para seniman Indonesia Heri Dono, Dadang Christianto, Nyoman Erawan dan Harsono menampilkan berbagai instalasi dan *performances*.<sup>351</sup> Globalisasi seni yang terjadi pada masa sekarang ini berjalan paralel dengan kemunculan ekonomi Asia dan Pasifik. Di Asia muncul sirkuit seni yang bersifat intern yang mengarah pada promosi internasional seni Asiatik modern. Disamping berbagai pameran ASEAN terdapat banyak pameran dan pertukaran budaya yang diorganisir oleh Jepang dan Australia yang menjadi sebuah faktor yang sesuai dengan selera di dalam wilayah Asia-Pasifik.<sup>352</sup> Para seniman Indonesia secara teratur diundang di Jepang dan Australia untuk melakukan pameran dan *workshop* disana. Peranan penting yang dahulu dimainkan oleh New York dan Eropa di bidang seni internasional modern di Asia diambil alih oleh Tokyo, Fukuoka, Sydney dan Brisbane. Sejak bulan Desember

---

<sup>350</sup> Ancol ialah sebuah tempat rekreasi yang luas bagi warga Jakarta. Selain terdapat banyak seni bagi para wisatawan juga disini terdapat beberapa seniman modern. Di tempat ini juga terdapat sebuah ruang pameran untuk dipergunakan sebagai tempat pameran bagi seni modern.

<sup>351</sup> *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, Queensland Art Gallery, 1993. Indonesiaw, hlm. 10-20.

<sup>352</sup> Lihat misalnya berbagai katalog Jepang sekarang ini dalam *New Art from Southeast Asia*, 1992, Japan Foundation, 1992. Peserta dari Indonesia: Heri Dono, hlm.53-57, Teguh Ostenrik, hlm. 76-79.

tahun 1993 di Australia diterbitkan sebuah majalah bernama *Art and Asia Pacific* yang mengkhususkan diri pada bidang seni modern Asia dan Pasifik, yang di dalamnya membicarakan mengenai perkembangan avant-garde.<sup>353</sup> Munculnya seni seni modern di Asia dianggap sebagai perkembangan yang terjadi dengan sendirinya yang terikat dengan “booming” ekonomi yang terjadi di banyak negara Asia (Jepang, Taiwan, Hongkong, Korea, Indonesia). Di Barat selama ini seni Asia modern dipandang dengan syak wasangka.

Berbagai pameran di bidang seni Asiat modern yang diselenggarakan di Barat terutama dilakukan dalam rangka perayaan ulang tahun penting dari bekas daerah-daerah koloni lama. Peristiwa-peristiwa semacam ini ditandai dengan penyusunan Barat yang bersifat senang mengalah terhadap pemahaman kemanusiaan sebagai “kerjasama kebudayaan” dan “identitas sendiri”. Dengan ini bersamaan dengan peringatan kemerdekaan Indonesia yang keempat puluh lima diselenggarakan Festival-Indonesia di Amerika Serikat (1990-1991). Disamping tiga pameran seni klasik dan tradisional maka public Amerika juga dapat berkenalan dengan seni Timur masa kini yaitu seni lukis Indonesia modern. Joseph Fischer, seorang antropolog Amerika adalah merupakan orang yang menjadi penggagas pameran yang bekerja sama dalam mengorganisir dengan komite KIAS-Indonesia.<sup>354</sup> Dalam rangka penyelenggaraan pameran ini juga diterbitkan sebuah catalog yang berisi berbagai artikel mengenai seni Indonesia masa kini yang ditulis oleh para ahli Indonesia dan luar negeri.<sup>355</sup> Pameran diadakan di lima tempat, di galeri-galeri

---

<sup>353</sup> Edisi terbitan Juli (1994) majalah tiga bulanan *Art and Asia Pacific* mencurahkan perhatiannya terhadap Indonesia.

<sup>354</sup> KIAS = Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat.

<sup>355</sup> Fisher, J., (ed.), *Modern Indonesia Art, Three Generations of Tradition and Change, 1945-1990*, Berkeley, 1990. Para penyumbang artikel ialah Joseph Fischer, Umar Kayam, Helena Spanjaard, Soedarso SP, Astri Wright dan Jim Supangkat. (dalam bahasa Inggris dan bahasa Indonesia). Pameran diselenggarakan di Houston (1990), San Diego (1991), Oakland (1991), Seattle (1991-1992) dan Honolulu (1992).

universitas, museum Bangsa-Bangsa, museum Asiatis, terakhir ialah museum seni modern (Honolulu). Pada saat penyelenggaraan pameran di Oakland (San Francisco) di Mills College Art gallery (1991) jua diselenggarakan sebuah simposium berjudul “*Reflections: The individual and society in Indonesian Art*”. Berbagai ceramah disampaikan oleh para sejarawan seni Barat (Astri Wright, Moira Roth, Helena Spanjaard), para antropolog (James Clifford, Shelley Errington) dan para seniman serta kritikus Indonesia (Soedarso Soepadmo, Kartika dan Sulebar Soekarman). Yang menarik ialah bahwa penghubungan tema- seni Indonesia modern- kepada problematik sosiologis yang lebih umum, yang pada waktu itu dianggap sebagai tema yang aktual yaitu “minoritas” dan “identitas kultural”. Moira Roth berbicara mengenai seni modern wanita Amerika-Asiatis dan perjuangan mereka untuk mengembangkan identitasnya sendiri. Penegasan Clifford menimbulkan sebuah proses yang terbalik yaitu dekonstruksi dan demitologisasi berbagai pengertian seperti halnya “budaya”, “identitas”, “autentik” dan “tradisional”. Menurut Clifford pengertian-pengertian ini bersifat inventif dan selalu bergerak. Kreasi sebuah identitas sendiri adalah sebuah proses yang berlangsung secara terus menerus dimana baik Barat maupun “non-Barat” sama-sama mengambil bagian.<sup>356</sup> Dari simposium menjadi jelas bahwa ketertarikan Barat terhadap budaya-budaya non-Barat pada saat ini berhubungan erat dengan problematik internal kebijaksanaan kelompok minoritas. Penggabungan dari dua tema sangat berbeda yang mempunyai asal usul sama seperti halnya seni Indonesia modern dengan identitas budaya kelompok minoritas adalah sebuah upaya tindakan yang berbahaya yang dengan tanpa disadari sirkuit seni Barat akan menyelinap

---

<sup>356</sup> Lihat Clifford, J., *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, 1988. Dari simposium ini direncanakan untuk membuat sebuah buku akan tetapi oleh karena masalah keuangan maka rencana ini tidak diteruskan.

masuk kedalam.<sup>357</sup> Dalam berbagai diskusi seperti ini kepentingan dari budaya sendiri dari kelompok minoritas kembali disambungkan dengan istilah-istilah dari pola pikir kebijaksanaan kolonial yang kuat pada masa sebelum peperangan.

Juga di Belanda, berulang kali diselenggarakan berbagai festival multikultural yang bertujuan untuk menguatkan “identitas sendiri” dari kelompok minoritas. Anil Ramdas (berasal dari Suriname) menunjukkan bahwa pujian yang diberikan terhadap kelompok identitas minoritas ini ditetapkan dari luar.

Dengan tidak adanya berbagai halangan yang dapat dilihat untuk mengembangkan dirinya sendiri menyebabkan berbagai lembaga budaya berpikir bahwa kita sudah terusir dan bernostalgia. Terdapat kerinduan yang dilembagakan, dan apakah kita sekarang sedang menghina atau memuji-muji budaya orang tua kita dan ayah-ayah kita memuji atau mencaci maki, kita akan mengalami kerinduan.

Ramdas mengatakan bahwa integrasi kelompok minoritas kedalam sebuah masyarakat yang asing justru harus dilakukan melalui cara penguasaan terhadap nilai-nilai masyarakat Barat yang meliputi kemerdekaan, keberanian mengambil resiko, individualitas dan bertanggung jawab.

Daripada mereka menindas kenang-kenangan dan tradisi warga pendatang yang dari luar tampak begitu romantis dan menarik lebih baik mereka dapat menciptakan keadaan yang didalamnya tidak memerlukan latar belakang budaya. Warga pendatang tentunya menjadi terbelakang. Mereka tidak diakui dan diingkari. Akan tetapi justru oleh karena itu mereka membutuhkan banyak waktu dan energi yang tidak digunakan untuk pembentukan identitas mereka melainkan untuk pembentukan karakter mereka.<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> Lihat mengenai hal ini dalam Rasheed Araeen, Sebastian Lopez, Hans van Dijk, Anil Ramdas, Sulebar Soekarman di dalam *catalogus Dossier Hond en Hamer, Kunst in Culturele Transmissie*, Eindhoven, 1993.

<sup>358</sup> Anil Ramdas, “De overbodigheid van een culturele identiteit”, *NRC Handelsblad, Zaterdag Bijvoegsel* 9 September 1995, hlm.1.

Cara yang dilakukan oleh Barat dalam mereaksi seni modern non-Barat didasarkan pada kebiasaan berpikir dan bertindak serta bersikap yang selama ini dilakukan oleh negara-negara Barat terhadap kelompok minoritas yang berada di negara mereka sendiri. Selama seni yang berasal dari non-Barat secara jelas tetap hanya menunjukkan “non-Barat” dan “berbeda” maka dengan itu tidak akan mengalami kesulitan. Apabila kemudian ternyata seni non-Barat melanggar memasuki wilayah seni Barat maka akan menimbulkan kecurigaan, kekacauan dan penolakan. Sebagai ganti dari penyanjungan yang biasa dipergunakan oleh Barat terhadap individu (Barat) maka individualitasnya menjadi bertambah besar dengan pengambilan berbagai unsur asing dalam karyanya. Sikap ini apabila dilakukan oleh orang-orang non-Barat maka mereka akan dituduh sebagai “tidak asli”, “penjiplak”, “lapisan kedua” dan lain sebagainya.

#### - **Neo-Kolonialisme**

Berbagai contoh dari sikap ini dapat ditemukan dalam tulisan pendek banyak kurator Barat yang dalam tahun-tahun terakhir ini memulai di bidang seni non-Barat. Festival Amerika-Indonesia secara berangsur-angsur diambil alih oleh Belanda. Sebanyak tiga penyelenggaraan pameran mengenai seni klasik dan tradisional Indonesia diboyong ke Belanda oleh sirkuit seni resmi.<sup>359</sup> Pameran keempat mengenai seni modern yang di Amerika sendiri penyelenggaraannya baru dapat dilakukan sesudah melalui banyak kesulitan ternyata memperoleh tanggapan yang baik dari pemangku seni di Belanda. Pameran di Amerika kemudian dilanjutkan dengan pameran Seni Indonesia Modern yang diselenggarakan di Oude Kerk Amsterdam (1993) yang merupakan sebuah proyek mandiri. Pada pameran ini dipajang karya-karya dari sebanyak

---

<sup>359</sup> Anil Ramdas, “De overbodigheid van een culturele identiteit”, NRC. Handelsblad, Zaterdag Bijvoegsels, 9 September 1995, hlm.1.

dua puluh dua seniman modern yang berasal dari Jakarta, Bandung, Yogyakarta dan Bali.<sup>360</sup> Penyelenggaraan pameran Amsterdam berbeda dengan di Amerika. Di pameran Amerika Serikat karya-karya yang dipamerkan dibagi kedalam tema-tema mitologis berdasarkan pandangan antropologis. Pada pameran di Amsterdam karya-karya yang dipamerkan (minimal 5 karya untuk setiap orang) ditata menurut prinsip geografis (Bandung, Yogyakarta). Bagian-bagian yang terpisah diisi dengan karya-karya dari para seniman yang sudah lebih tua dan generasi paling muda. Seleksi didasarkan pada sirkuit seni modern Indonesia masa kini yang terutama terdapat di kota-kota besar.<sup>361</sup>

Pameran dimaksudkan untuk memperkenalkan berbagai aliran yang terdapat di dalam seni lukis Indonesia kepada publik dan merupakan sebuah pameran besar di bidang seni lukis yang pertama kali diselenggarakan di Belanda. Dalam hal seleksi dan penyusunan dilakukan dengan menggunakan kriteria yang sama dengan yang dilakukan pada pameran seni modern yang biasa diselenggarakan di Belanda. Di bidang seni non-Barat terutama dilakukan oleh para antropolog dan tidak oleh ahli sejarah seni. Situasi ini muncul oleh karena adanya sebuah kenyataan bahwa sampai sekarang belum terdapat banyak ahli sejarah seni yang mengkhususkan diri pada seni modern negara-negara non-Barat. Para antropolog di bidang ini sudah sejak lama mempunyai pengalaman dengan berbagai budaya non-Barat. Kebanyakan antropolog selama ini mempunyai kecenderungan untuk melakukan pelacakan

---

<sup>360</sup> *Catalogus Indonesian Modern Art, Indonesia painting since 1945*, Gate Foundation Amsterdam, 1993. Dengan artikel-artikel dari Helena Spanjaard, Kusnadi, Astri Wright, Sudarso Supadmo dan Jim Supangkat. Pameran diorganisir oleh Gate Foundation di Amsterdam bekerja sama dengan Komite KIAS Indonesia.

<sup>361</sup> Para kurator pameran ialah Helena Spanjaard, Els van der Plas dan Mella Jaarssma dan dari Indonesia: Kusnadi, Soedarso Supadmo dan Agus Dermawan. Seleksi dilakukan sesudah berlangsung selama tiga minggu dimana para seniman berada di tempat. Sebelumnya nasehat secara substansi di Belanda dilakukan oleh Helena Spanjaard sesudah melakukan perundingan dengan yang dikerjakan oleh para curator Indonesia.

terhadap cikal bakalnya yaitu seni non-Barat dengan memberikan penekanan terhadap “identitas sendiri” dan “lainnya”. Berdasarkan kriteria Barat maka selanjutnya dilakukan seleksi terhadap seni modern dari negara-negara non-Barat dimana yang terasa aneh ialah bahwa kriteria ini berdasarkan pada cara berpikir yang sudah pernah dilakukan oleh Lingkungan Seni Belanda pada masa sebelum Perang Dunia Kedua. “Penduduk Timur” sekali lagi dikolonisasi dan diorientasi oleh para antropolog Barat atau ahli sejarah seni yang sudah sangat memahami tentang “lainnya”. Dengan menggunakan cara kerja ini maka pendapat mengenai Barat sebagai pusat dan “non-Barat” sebagai periferi masih tetap dipertahankan, bahkan sekarang dikuatkan dengan museum-museum terkenal yang menerangkan hal yang sebaliknya.<sup>362</sup>

Penguasaan nilai-nilai Barat dan estetik Barat memperoleh contoh kepakarannya dalam bentuk pameran *Les Magiciens de La Terre* (1989) yang spektakuler yang penyelenggaraannya diorganisir oleh direktur museum seni modern di Parijse Centre Pompidou yang bernama Jean-Hubert Martin. Gagasan untuk mengadakan pameran ini dimaksudkan sebagai koreksi terhadap penyelenggaraan pameran *MONA* di New York yang mengangkat tema “*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art. Dalam pameran ini orang Amerika bernama William Rubin yang menjadi konservator pameran MOMA menempatkan seni modern Barat disamping seni “primitif” Afrika. Rubin menyatakan bahwa kedua bentuk seni ini secara resmi merupakan satu saudara. Dengan pameran ini ia ingin membuktikan bahwa para seniman dari berbagai macam budaya tidak tergantung antara satu dengan lainnya dalam upaya pencarian penyelesaian yang sama. Persaudaraan resmi ini akan memfasilitasi para seniman Barat

---

<sup>362</sup> Lihat untuk diskusi mengenai hal ini pada laporan simposium “Hoe hang je het op?” yang diselenggarakan pada bulan Agustus tahun 1992 di Museum Tropen Amsterdam. Harry Leyten dan Bibi Damen (ed.), *Art, Anthropology and the modes of presentation, Museums and contemporary non-western art*, Royal Tropical Institute, Amsterdam, 1993. Selanjutnya: Zolberg, V., “Art on the edge Political aspect of aestheticizing the primitive”, *Boekmancahier*, 4/14, hlm.413-425. Clark (ed.), *Modernity in Asian Art*, University of Sydney East Asian Series, No.7, Wild Peony, 1993.

untuk menambahkan berbagai unsur seni Afrika kedalam karya mereka sendiri. Pameran ini dimaksudkan untuk menunjukkan berbagai jasa yang sudah dilakukan oleh modernisme Barat.<sup>363</sup> Arti dan konteks kemasyarakatan dari seni Afrika ditinggalkan diluar tinjauan. Seni Afrika dengan tanpa penjelasan dan tanpa pemberitahuan kepada pembuatnya dipajang sebagai tontonan di dalam pameran. Seharusnya akan menjadi lebih seimbang lagi apabila paling tidak terdapat sedikit penjelasan yang dilakukan mengenai seni Afrika ini. Siapakah para pembuatnya?. Berdasarkan gambaran apakah dan darimanakah bahasa pembentukan mereka berasal?. Dengan penjelasan seperti ini seharusnya gambaran yang bersifat stereotipe dari bakat luar biasa Barat adalah diinspirasi dari seni Afrika yang bersifat “anonim” dan “tradisional” yang kemudian diatur untuk dapat dipertemukan dengan berbagai seniman dari berbagai latar belakang budaya.

Pada pameran *Les Magiciens de Perancis* para seniman yang berasal dari berbagai macam budaya semuanya berada pada posisi yang sama tingginya seperti yang diusulkan oleh Martin yang menyebutkan bahwa pameran raksasanya ini adalah sebagai pameran internasional yang pertama kalinya dimana seni Barat dan seni non-Barat ditampilkan dalam tingkatan yang bernilai sama.<sup>364</sup> Cita-cita Martin untuk menghilangkan hierarkhi antara seni Barat dengan seni non-Barat ini ternyata dengan cepat diketahui tidak dapat terwujud oleh karena seleksi yang sudah dilakukannya sendiri dengan bantuan dari para ahli antropologi. Manifestasi yang disusun secara flamboyan dan dibagi antara di Centre Pompidou dan di Halle de la Vilette memperlihatkan para seniman avant-garde Barat juga merupakan para seniman non-Barat yang patut diperhitungkan. Martin mempertahankan pilihannya ini dengan mengatakan bahwa dalam hal ini hanya berkaitan dengan permasalahan estetis

---

<sup>363</sup> Lihat diskusi tentang pameran ini dalam skripsi doctoral sejarah seni yang ditulis oleh Marina Braun, *Kijken in partijdig, Zien dient belangen, culturele diversiteit en de positive van de kunst in een multiculturele wereld*, Leiden, 1995.

<sup>364</sup> Katalog-katalog *Magiciens de La Terre*, Paris, 1989.

saja dan ia melakukan seleksi hanya berdasarkan pada pendapatnya secara pribadi saja. Dari seleksi dapat diketahui secara jelas bahwa para seniman yang berasal dari negara-negara non-Barat yang selama ini menjadi pengikut aturan seni Barat secara ketat hanya diwakili secara sporadis saja.

Seniman dan kritikus seni Pakistan bernama Rasheed Araeen yang tinggal di London memberikan sebuah komentar mengenai pameran Paris yang secara tidak sadar dipaksakan itu di dalam artikelnya yang dimuat di dalam majalah *Third Text (Third world perspectives on contemporary art and culture)* yang didirikannya sendiri.

Is it not paradoxical that Martin should speak from the very position which refuses to recognize the necessity of non-European artist entering the paradigm of modernism to question those distinction he himself wants to destroy? (...) Instead of recognizing the problematic position of other cultures in relation to modernism, with all its conflicts and contradiction, martin only sees pastiches and imitations of western culture everywhere. And then he perhaps concludes the modernism is no good for other cultures. They better keep out of it, by sticking to their own traditions.<sup>365</sup>

Menurut Araeen penempatan seni avant-garde Barat disamping seni tradisional mengakibatkan sebuah persamaan yang palsu oleh karena seni terikat dengan pada budaya atau keadaan sejarah yang spesifik dan dengan demikian tidak dapat bersifat universal.

The failure of *Magiciens de la Terre* to take into consideration the present historical and material conditions of other cultures, their aspirations and struggle to enter the modern world with all its conflicts and contradiction, and what they have actually achieved within these limitations, is to mystify the production of art and to remove it from the question of power and privileges. By this failure it has defeated its own stated objective to provide a viable framework which would break the distinctions and allow a dialogue among the diversity of contemporary art from all over the world.<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> Araeen, R., "Our Bauhaus Other's Mudhouse", *Third Text*, 1989, hlm. 3-14. Kutipan langsung hlm. 13. Idem, hlm. 14.

<sup>366</sup> Idem, hlm. 14.

Seni modern yang berasal dari Indonesia tidak terlihat di Les Magiciens. Memang terdapat sebuah karya tradisional berupa rumah suku Asmat secara komplit dari Irian Jaya sebagai sebuah contoh dari seni yang di Indonesia sendiri dianggap sebagai seni tradisional. Dari pameran Les Magiciens dan pameran-pameran serupa lainnya yang pada waktu belakangan ini sering diselenggarakan terbukti bahwa Barat selalu terus membutuhkan kreasi dari “lainnya” dan ketidakmungkinan untuk memberikan penilaian yang sama apabila berkaitan dengan seni masa kini yang berasal dari negara-negara non-Barat. Istilah negatif yang kaku terhadap “non-Barat” dibuktikan hanya dengan mengetahui bagaimana duduk perkara yang sebenarnya. Sebuah pusat yang berada di Barat dan selebihnya sebagai “non-Barat” dimana seni yang muncul dari belukar alang-alang dan rumput dapat dipilih yang sekiranya dapat memenuhi ukuran-ukuran estetis Barat.<sup>367</sup>

Yang menarik perhatian saya dari penyelenggaraan pameran MOMA di New York maupun pameran Magiciens di Paris ialah kurangnya kekuatan untuk melakukan pembagian dan simplifikasi yang pada saat itu dilakukan oleh para ahli sejarah seni Barat dan antropolog yang mendalami bidang seni non-Barat. Berbagai kategori yang dibuat oleh ahli sejarah seni di Barat seperti misalnya seni rakyat tradisional dan seni modern adalah sebuah peralihan “lainnya”, yang saling dipindahkan secara tiba-tiba. Apabila pemikiran Martin diterapkan secara konsekwen maka selain seni avant-garde Barat ia juga harus memamerkan seni tradisional rakyat Barat. Seharusnya dalam pameran ini juga terdapat pengiriman Belanda yang disamping seni modern juga menampilkan barang keramik Delfts-Blauw, meubeler Hindeloops dan pakaian kostum warga

---

<sup>367</sup> Dari pilihan terhadap negara-negara atau bagian dunia tertentu saja maka dapat dibaca sebagai tindakan sewenang-wenang dari seleksi yang diadakan (terutama yang secara kebetulan dilakukan oleh antropolog Martin). Indonesia adalah negara terbesar kelima di dunia (jumlah penduduk). Bahwa Indonesia hanya diwakili oleh sebuah rumah Asmat adalah sesuatu yang aneh. Lagipula selama pada tahap persiapan pameran saya sudah memberikan sejumlah alamat seniman Indonesia modern kepada Martin. Seni mereka tentunya sudah dikenal di Barat.

Vollendam. Dengan demikian maka perbandingan akan menjadi terasa lebih jujur.

Di dalam penelitian saya sendiri saya ingin menunjukkan bahwa di Indonesia terdapat berbagai macam kategori seni yang mempunyai latar belakang masyarakat yang saling berbeda. Berdasarkan penglihatan saya maka karya dari seorang seniman Indonesia modern yang berasal dari kota Jakarta yang berpenduduk jutaan orang menunjukkan adanya hubungan kekeluargaan yang lebih dekat dengan karya seniman yang berasal dari Amsterdam atau New York dibandingkan dengan karya seniman Bali tradisional sendiri. Seni masa kini dilihat dari aspek ekonomi ialah merupakan sebuah peristiwa internasional yang diseluruh dunia ditentukan oleh prinsip-prinsip pasar seni yang berlaku sama. Bahwa untuk melakukan interpretasi terhadap seni modern diperlukan informasi yang kontekstual adalah berlaku baik untuk Barat maupun bagian dunia lainnya. Dari pengalaman saya selama sepuluh tahun terakhir ini maka terbukti bahwa selama Barat tetap mempertahankan kriteria-kriteria “lainnya” maka akan tercipta sebuah situasi yang palsu. Satu-satunya kemungkinan untuk mempelajari seni mondial atas dasar persamaan ialah bahwa Barat harus belajar untuk menerima bahwa budayanya adalah merupakan salah satu budaya dari banyak budaya lainnya. Karya seni sebagai obyek yang bersifat otonom dan universal adalah merupakan sebuah fiksi. Interpretasi sebuah karya seni akan selalu tetap tergantung pada sejumlah besar faktor: status sosial, selera, identitas kultural, ideal-ideal nasional, pasar seni dan lain sebagainya. Hal ini berlaku untuk seni Barat maupun seni Timur.

## KESIMPULAN

Penelitian saya menunjukkan bahwa fase perkembangan seni lukis Indonesia modern tidak dapat dilepaskan dari hubungannya dengan konteks masyarakat yang di dalamnya seni ini memperoleh bentuknya. Antara tahun 1900 sampai dengan tahun 1995 masyarakat Indonesia mengalami perubahan besar. Seni lukis Indonesia mencerminkan perubahan dari Hindia Belanda menjadi Republik Indonesia dan proses dekolonisasi yang terjadi sesudah itu. Di lingkungan nasionalistis terdapat banyak perhatian yang diberikan kepada penciptaan sebuah identitas kebudayaan Indonesia. Bagaimanakah terhadap identitas ini diberikan bentuk yang berbeda pada identitas ini. Secara global terhadap permasalahan ini dapat dibedakan menjadi empat fase atau tahapan. Fase-fase ini berjalan paralel dengan proses politik nasionalisme yang sedang muncul, perlawanan kemerdekaan, dekolonisasi dan “Indonesianisasi” yang terjadi belum lama ini.

Selama fase pertama (1900-1942), pembentukan gambaran oleh orang-orang Belanda yang bersifat kolonial diberikan cap stempel yang konservatif dalam perkembangan seni lukis Indonesia modern. Pembentukan gambaran kolonial ini yang menggunakan seni tradisional sebagai contoh dibagi melalui para penanggung jawab kebudayaan dari kalangan elit Jawa. Pada

pihak yang berlawanan dengan kelompok orientalis Belanda dan Jawa ini terdapat sebuah kelompok pelukis nasionalistis yang termasuk dalam perkumpulan pelukis Indonesia yang pertama didirikan yaitu Persagi.

Menurut juru bicara Persagi, pelukis Sudjojono, seni lukis Indonesia modern harus bisa menuturkan kembali mengenai masyarakat Indonesia (1942-1950). Meskipun Sudjojono sudah merintis untuk meletakkan dasar bagi sebuah karakter Indonesia akan tetapi para seniman Indonesia sampai dengan tahun 1965 tidak terikat dengan seni modern yang diimpor dari Barat dan bentuk-bentuk seni Indonesia tradisional. Para pelukis nasionalistis yang otodidak menciptakan karya-karya realistik yang emosional. Antara tahun 1942 sampai dengan tahun 1950 mereka secara bersama-sama di atelier-atelier, sanggar-sanggar menghasilkan karya-karya seni yang diabdikan untuk memberikan sebuah gambaran terhadap kelangsungan hidup sehari-hari bangsa Indonesia. Selama masa perlawanan kemerdekaan seni mereka memperoleh dukungan dari presiden Sukarno. Dalam lukisan-lukisan mereka berbagai unsur dari Mooi-Indie romantik yang dikombinasikan dengan ideologi realisme sosialis yang berasal dari Rusia dan China.

Sesudah penyerahan kedaulatan secara resmi dari pemerintah Belanda kepada pemerintah Indonesia (1949) maka dimulailah sebuah periode baru. Akademi-akademi seni Bandung (1947) dan Yogyakarta (1950) memberikan kesempatan kepada orang-orang Indonesia untuk mengikuti sebuah pendidikan seni secara formal. Berbagai macam aliran yang saling berbeda yang berkembang di akademi-akademi ini adalah merupakan ciri khas untuk latar belakang sejarah dan ideologi yang berbeda dari kedua lembaga pendidikan ini. Di Yogyakarta penggambaran yang bersifat figuratif mengenai aktivitas kehidupan sehari-hari mempunyai peran yang sentral. Bandung mencari penyambungan dengan berbagai aliran seni internasional. Di tahun lima puluhan sejumlah pelukis Bandung tinggal untuk sementara waktu di Amerika Serikat dan Eropa. Studi mereka di luar negeri ini nantinya akan memberikan pengaruh di dalam aktivitas dunia seni di Indonesia. Berlawanan dengan

generasi yang lebih tua dari mereka, yang merupakan para pionir otodidak (Sudjojono, Hendra, Affandi) maka generasi kedua ini (Srihadi, Sadali, Mochtar Apin, But Muchtar, Sidharta, Pirous) sudah masuk kedalam sirkuit seni internasional. Melalui sebuah periode dimana dilakukan banyak eksperimen di bidang seni abstrak (1950-1965) mereka pada akhirnya sampai pada sebuah kesimpulan bahwa seni lukis Indonesia modern sedang berada pada jalan menuju kematian. Keterasingan dari seni tradisionalnya sendiri yang disebabkan oleh situasi kolonial sudah disinyalir sejak awal. Sementara itu sebagai akibat dari pasang surut politik maka kebijaksanaan politik menjadi kembali lagi berorientasi kepada Barat. Selama masa Orde Baru presiden Suharto (1965 – sekarang) seni yang diabdikan dan diasosiasikan dengan komunisme mengalami pendiskreditan, dan seni yang diinspirasi melalui pemberian bentuk tradisional menjadi lebih bersifat dekoratif.

Sejak tahun 1965 penerapan berbagai motif tradisional di dalam seni modern di Indonesia terjadi secara cepat dalam skope yang besar. Di Barat seringkali disebutkan bahwa hal ini seharusnya akan memunculkan proses “back to the roots” oleh karena para seniman non-Barat masih hidup di dalam tradisi mereka sendiri. Pendapat yang bersifat neo-kolonial menjadi berlalu begitu saja oleh karena diversitas budaya yang terdapat pada kebanyakan negara-negara non-Barat. Pada kasus seni Indonesia modern terjadi sebuah proses yang terbalik. Para seniman modern termasuk kedalam kelompok intelektual dan elit perkotaan yang oleh karena pendidikan Barat yang diperolehnya menjadikan mereka merasa asing dengan latar belakang tradisionalnya sendiri. Baru pada saat para seniman Indonesia ini mengunjungi museum di Barat maka mereka kembali dikonfrontasikan dengan seni tradisional non-Barat yang mana hal ini kemudian menjadikan mereka merasa tertarik lagi terhadap bentuk-bentuk lokal seni tradisional. Sementara itu status yang dimiliki oleh seni tradisional non-Barat di dalam dunia seni Barat

membuka berbagai perspektif baru.<sup>368</sup> Penelitian saya menunjukkan bahwa dengan penerapan berbagai unsur tradisional di dalam seni Indonesia modern sebagian besar dilakukan melalui pertukaran budaya dengan Barat. Dilihat secara politik proses ini sangat sesuai dengan kebijaksanaan kebudayaan Suharto dimana penggunaan motif-motif tradisional Indonesia diberikan rangsangan dan dukungan (Indonesianisasi). Politik kebudayaan Indonesia yang diterapkan pada masa sekarang ini diarahkan pada penekanan persatuan nasional. Berbagai bentuk seni yang bersifat regional disusun untuk digabungkan menjadi sebuah identitas Indonesia. Bentuk-bentuk seni Jawa dan Bali dalam hal ini mempunyai peran yang dominan. Seni Rupa di Indonesia dipergunakan sebagai salah satu cara untuk mengkreasikan sebuah identitas nasional.<sup>369</sup> Perkembangan yang sama juga dapat dilihat di negara-negara Asia Tenggara lainnya (Thailand, Korea Selatan, Singapura, Filipina).<sup>370</sup>

Ikatan yang terdapat pada para seniman Indonesia modern dengan tradisi mereka sendiri bersifat mendua. Pada satu pihak para seniman Indonesia modern ingin mengumumkan dirinya secara internasional. Pada saat yang bersamaan terdapat sebuah kebutuhan kuat untuk melakukan penekanan terhadap identitas budaya Indonesia sendiri. Sintesa yang dimaksudkan oleh para seniman Indonesia antara nasional dengan internasional juga didominasi

---

<sup>368</sup> Pernyataan ini tidak berlaku bagi para seniman lokal dan tukang-tukang yang tetap menghasilkan karya-karya berbentuk tradisional baik pada masa sebelum kemerdekaan maupun sesudahnya. Clark, J., *Modernity in Asian Art*, University of Sydney east Asian Studies, number 7, Wild Peony, 1993 (Kumpulan artikel *Konferensi Modernism and Postmodernism in Asian Art*, Canberra, 1991).

<sup>369</sup> Schefold, R., "The Domestication of Culture, Nation Building and Ethnic Diversity in Indonesia", *Bijdragen tot de Taal-, Land en Volkenkunde van Nederlandsch-Indie*, no.154, Leiden, 1998, hlm. 79-100. Hooker, V., (ed.), *Culture and Society in New Order Indonesia*, Oxford University Press, 1993.

<sup>370</sup> Poshyananda, A., *Modern art in Thailand, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Oxford University Press, New York, 1992.

oleh etik dan estetika Jawa. Karakter seni Indonesia masa kini dapat disebutkan sebagai seni yang bersifat “ritual”, “simbolis” dan “mitologis”.<sup>371</sup>

Dari pihak Indonesia sendiri disebutkan bahwa seni Indonesia modern tidak dapat dinilai semata-mata menurut kriteria Barat.<sup>372</sup> Baru pada saat sirkuit seni Barat dapat melepaskan diri secara historis dari ide pemikiran mengenai pusat dan periferi maka terdapat kemungkinan untuk menciptakan sebuah kriteria internasional baru yang dapat mengukur seni masa kini. Peranan kritikus seni Indonesia dan kritikus seni non-Barat lainnya dalam situasi ini benar-benar sangat dibutuhkan. Ketiadaan teori seni Indonesia yang jelas menempatkan para sejarawan seni asing dari luar negeri berada pada sebuah posisi yang sulit. Dari beberapa literatur Indonesia yang membahas mengenai seni Indonesia modern dapat diketahui bahwa penuturan kembali kebenaran yang bersifat sepihak tidak hanya dilakukan oleh Barat saja. Dalam literatur Indonesia hanya sedikit diberikan perhatian terhadap sebuah analisa sejarah terhadap berbagai aliran yang terdapat di dalam seni lukis Indonesia. Berdasarkan sikap pendirian nasionalistis maka sejumlah gejala sejarah seni dianggap sebagai “Identitas Indonesia” atau pemikiran-pemikiran yang bersifat neo-orientalistis lainnya. Dengan berdasarkan penjelasan historis yang seringkali dipinjam dari masa kolonial meskipun tidak diakuinya maka para kritikus seni Indonesia seringkali juga bertindak subyektif seperti halnya para

---

<sup>371</sup> Mulder, N., *Mysticism and everyday life in contemporary Java*. Singapore University Press, 1978. Mulder, N., *Inside Indonesian Society, an interpretation of cultural change in Java.*, Bangkok, 1994. Mulder, N., *Inside South-East Asia, Thai, Javanese and Filipino interpretations of everyday life*, Bangkok, 1992.

<sup>372</sup> Supangkat, J., *Indonesian Modern Art and Beyond*, Jakarta, 1992. Supangkat, J., “Knowing and understanding the differences”, *Katalog Pameran Orientasi*, Leiden, 1996, hlm.41-46. Supangkat, J., *Introduction to Indonesian Contemporary Art*, Makalah seminar Jakarta International Fine Art Exhibition, 1994.

kolega Barat-nya. Dengan ini sebuah mitos (mitos universalisme Barat) ditukar dengan mitos lainnya (mitos nasionalistis).<sup>373</sup>

Dari data dan sumber-sumber yang sudah saya teliti maka saya menarik berbagai kesimpulan sebagai berikut: 1. Gambaran dunia kolonial yang bersifat statis dimana di dalamnya terdapat sebuah pembagian hierarkhis antara seni Barat modern dengan seni Timur yang bersifat tradisional dan pertukangan sudah usang. 2. Kriteria yang bersifat “universal” dari sejarah seni Barat yang sesuai aturan apabila diterapkan sebagai tolok ukur bagi belahan dunia lainnya akan menjadi tidak berlaku lagi. 3. Seni mondial masa kini hanya dapat dinilai berdasarkan sebuah gambaran dunia yang bersifat pluralistis dimana berbagai macam budaya saling berdampingan satu dengan lainnya dan juga berbagai pendapat seni yang ada. Pada dasawarsa mendatang dunia seni Barat juga akan dikonfrontasikan dengan dasar pikiran kolonialnya yang bersifat inheren, dan yang harus direlatifkan. Filsuf Amerika Mc Evilly memberikan sinyalemennya terhadap kepentingan Barat untuk tidak lebih lama menganggap berbagai norma budayanya sendiri sebagai norma-norma yang bersifat suci sebagai berikut:

To face the emerging traditions in the next decades we must first shed our local tribal myth. To a great extent this is what post-modernism is about-it is an opportunity to adjust and inherit

---

<sup>373</sup> Oleh banyak kritikus seni Indonesia dikatakan bahwa “surrealisme” kemungkinan merupakan aliran asli Indonesia (lihat Bab VII). Aliran ini sudah mulai ada pada abad pertengahan yaitu pada berbagai relief candi-candi di Jawa Timur (menurut Kusnadi) dan sesudah itu kemungkinan dikembangkan lebih lanjut oleh para pelukis Indonesia pada abad kedua puluh (menurut Soedarso). Dari hasil wawancara saya dengan mahasiswa Indonesia yang menjadi murid dari pelukis wanita Belanda yang bernama Diana Vandenberg dapat diketahui bahwa “renaissance” penggunaan teknik cat minyak yang dipergunakan dalam karya-karya para “surrealis” dan “metarealis” Indonesia dan juga tema-temanya baru muncul sesudah Diana Vandenberg memberikan pelajarannya di Indonesia. Meskipun sekarang ini kelompok “metarealis” Indonesia sudah mengambil jalannya sendiri yang bukan merupakan jalan yang secara historis dipengaruhi oleh karya Diana Vandenberg baik dari segi gaya maupun isinya.

myths into a frame of mind in which we may begin to embrace tradition other than ours on something like equal terms.<sup>374</sup>

Dalam hubungannya dengan seni lukis Indonesia modern pernyataan ini berlaku untuk kedua pihak baik untuk sejarawan seni Barat maupun kritikus seni Indonesia.

## RINGKASAN

- Ringkasan dalam bahasa Indonesia

Di dalam kegiatan dan pengembangan ilmu sejarah seni rupa di Barat, seni rupa Indonesia sampai belakangan ini digolongkan dalam bidang seni rupa Timur. Istilah “seni rupa Indonesia” di barat biasanya diasosiasikan dengan bentuk-bentuk seni rupa tradisional (batik, wayang, seni lukis Bali) atau dengan monument-monumen klasik Hindu-Jawa (Borobudur, Prambanan). Asosiasi-asosiasi ini terbentuk berdasarkan citra Barat terhadap dunia Timur yang asal-muasalnya lahir pada periode penjajahan.

Namun dewasa ini di Indonesia terdapat suatu bentuk seni lukis yang mencari kaitan-kaitannya dengan aliran-aliran seni rupa internasional. Perkembangan seni lukis modern Indonesia ini berlangsung di kalangan elit cendekiawan di daerah perkotaan. Seni lukis modern Indonesia berkembang melalui berbagai tahap. Pada mulanya teknik cat minyak yang berasal dari Barat, diterapkan di zaman Hindia-Belanda untuk memenuhi selera publik kolonial. Situasi ini mengalami perubahan besar pada masa kebangkitan

---

<sup>374</sup> Mc Evilly, Th., “Art History or Sacred History”, *Art and Discontent, Theory at the Millennium*, New York, 1991, hlm. 194. Lihat juga Mc Evilly, Th., *Art and Otherness, crisis in cultural identity*, New York, 1992. Price, S., *Primitive art in Civilized Places*, University of Chicago Press, 1989.

nasionalisme dan perjuangan kemerdekaan dan dalam proses dekolonisasi setelah itu.

Sejak 1938, tahun didirikannya organisasi pertama pelukis Indonesia Persagi, para pelukis Indonesia menjajaki gagasan tentang suatu identitas budaya Indonesia. Pemberian bentuk pada identitas ini berkaitan erat dengan konteks kemasyarakatannya. Terciptanya suatu identitas budaya Indonesia berlangsung dalam empat tahap.

Pada mulanya para pelukis Indonesia (Abdullah Suriosubroto, Basuki Abdullah, Wakidi) berpanutan pada kaidah-kaidah Barat yang terdapat pada seni rupa “*Mooi-Indie*” (Hindia-Belanda yang indah). Seni rupa “*Mooi-Indie*” yang romantis dan eksotis ini sesuai dengan selera rata-rata konsumen Belanda (Tahap I: 1900-1942). Kemudian dari kalangan nasionalis timbul kritik terhadap penggambaran Indonesia yang romantis ini. Pelukis Sudjojono, seorang tokoh Persagi, mengajak para pelukis Indonesia supaya menggambarkan kenyataan Indonesia yang sebenarnya.

Pada masa perjuangan kemerdekaan (Tahap II: 1942-1950) karakter seni rupa berubah. Suatu realisme yang berbobot keterlibatan (*engagement*) menggantikan seni rupa yang bergaya “tritunggal suci” yang terdiri dari sawah, gunung dan pohon kelapa. Para pemula dari seni lukis modern Indonesia (mereka ini berkembang secara otodidak, yaitu Sudjojono, Hendra dan Affandi) mendidik rekan-rekan mereka dalam sanggar-sanggar bersama. Cita-cita dan idealism revolusi mendapatkan bentuknya dalam suatu gaya yang realistik, impresionistis atau ekspresionistis.

Baru sesudah penyerahan kedaulatan secara resmi dari Belanda kepada Indonesia (Desember 1949), para seniman Indonesia mendapat peluang untuk memikirkan masa depan seni rupa modern mereka (Tahap III: 1950-1965). Sejak 1950, terdapat dua ajang pendidikan resmi seni rupa, yaitu ASRI (Akademi Seni Rupa Indonesia) di Yogyakarta dan Akademi Seni Rupa di Bandung. ASRI lahir dari perjuangan kemerdekaan. Para seniman dan peukis

dari Yogyakarta melanjutkan tradisi sanggar yang bersemangat keterlibatan, sampai 1965. Akademi yang ada di Bandung, yang lahir dari suatu sekolah guru gambar yang didirikan Belanda pada 1947, lebih bersifat internasional. Gaya semi-abstrak Bandung tidak dihargai oleh para seniman dan pengkritik seni rupa dari Yogyakarta yang dengan nada mengejek, menyebut Bandung sebagai “laboratorium Barat”.

Kemelut politik 1965 yang melahirkan Orde baru pimpinan Presiden Suharto, menimbulkan dampak perubahan di bidang seni rupa. Seni rupa yang bersemangat keterlibatan sosial, tergusur oleh aliran-aliran yang lebih abstrak, dekoratif dan esthetis. Bahkan, sekarang orang dengan sadar mengarah ke suatu upaya menggarap dan memadukan motif-motif tradisional Indonesia ke dalam seni rupa modern (Tahap IV: 1965-1995). Proses “Indonesianisasi” ini terjadi melalui dua cara. Pertama, sejumlah seniman yang pernah belajar di luar negeri mulai melihat kebudayaan mereka dengan pandangan yang berbeda. Selain itu, pemerintah Indonesia menjalankan kebijakan bidang seni rupa yang mengutamakan “karakter Indonesia”. Dewasa ini motif-motif dari berbagai kebudayaan lokal diterapkan pada seni rupa Indonesia modern yang umumnya abstrak dan esthetis.

Tampilnya seni rupa Indonesia modern menghadapkan ilmuwan Barat pada suatu problem. Perbedaan antara Timur dan Barat, yang sifatnya kolonial dan rekaan (*artificial*), tidak dapat dipakai lagi. Seni lukis Indonesia modern tidak lagi bersifat non-Barat atau Timur, melainkan bersifat internasional. Padahal dalam diskusi di bidang sejarah seni rupa tentang ihwal ini, istilah “non-Barat” sudah tertanam dan meluas. Istilah tersebut kembali menjadi suatu contoh dari model kolonial tentang adanya suatu pusat (Barat) dan pinggiran (non-Barat). Model ini mengikuti perbedaan hirarkis yang selama berabad-abad dipakai oleh dunia Barat, terhadap kebudayaan-kebudayaan yang lain.

Tetapi, seni rupa zaman sekarang tidak dapat lagi dipilah-pilah secara geografis. Seni rupa zaman sekarang bersifat transkultural dan mengandung

unsure-unsur dari banyak kebudayaan. Suatu analisis terhadap seni rupa Indonesia modern hanya dapat dilakukan dari sudut pandang citra dunia yang majemuk (pulturiform) di mana nilai-nilai dan norma-norma Indonesia dan Barat hadir dan berdampingan. Karena seni rupa zaman sekarang bersifat mondial, maka Barat akan memperoleh manfaat yang besar dengan menggalang informasi dari sisi Indonesia. Informasi yang demikian dapat menghindari keberlanjutan gejala neo-eksotisme di kalangan seni rupa internasional. Dengan merumuskan dan menampilkan kriteria seni rupa Indonesia, maka ini dapat juga membawa dampak yang korektif terhadap peranan Barat yang selama ini selalu dominan dalam memberikan penilaian terhadap seni rupa “yang lain”, yang non-Barat. Dengan demikian, citra sekitar pihak “yang lain” tersebut dapat memperoleh nuansa dan, akhirnya dapat menghasilkan suatu dialog yang lebih seimbang antara kedua pihak, yaitu pihak Barat (Belanda) dan Indonesia.

- Ringkasan dalam bahasa Inggris

In Western art history Indonesian art has most times been classified as Oriental art. In the West the term Indonesian art is predominantly associated with traditional forms of art (batik, wayang, Balinese painting) or with the archaeological Hindu-Javanese monument (Borobudur, Prambanan). These associations are based on the western image of the east, that originated during the colonial period.

Nowadays however, there does exist a form of modern painting in Indonesia. The development of modern Indonesian painting took place in the circle of an intellectual, urban elite. Modern Indonesian painting passed through several phases. Originally the technique of oilpaint on canvas, which had been imported from the west in the Dutch-Indies, was used to comply with the wishes of a colonial public. This situation changed considerably during the rise of Indonesian nationalism, the fight for independence and the process of decolonization afterwards.

From 1938 onwards, the year in which the first Indonesian painters association Persagi was founded, Indonesian painters were exploring the

possibility of an Indonesian cultural identity. How this identity took shape depended on the social context. The creation of an Indonesian cultural identity developed in four phases. Originally the Indonesian painters (Abdullah Suriosubroto, Basuki Abdullah, Wakidi) followed the western standards of the “Beautiful-Indies” (the Indonesians, using Dutch language, called it “Mooi-Indie” art). The romantic, exotic content of the Beautiful-Indies art suited the taste of the average Dutch buyer (phase 1, 1900-1942). Then Indonesian nationalists started to criticize the romantic image of Indonesia. The painter Sudjojono, spokesman of Persagi, invited the Indonesian painters to depict Indonesian reality instead of the usual exotic depiction of Indonesia.

During the fight for independence (phase 2, 1942-1950) the character of Indonesian painting changed. A socially engaged realism replaced the “holy trinity” of the ricefield, the misty volcano and the palmtree. The self-taught pioneers of modern Indonesian painting (Sudjojono, Hendra, Affandi) instructed their colleagues in communal studios, *sanggar*. They manifested their revolutionary ideals in a realistic, impressionistic or expressionistic style.

It was only after the official independence from The Netherlands (December 1949) that Indonesian artists could reflect upon the future of their modern art (phase 3, 1950-1965). From 1950 onwards two official art institutes have existed in Indonesia: the ASRI (Akademi Seni Rupa Indonesia) art academy in Yogyakarta and the art academy (Akademi Seni Rupa) in Bandung. The ASRI was a product of the struggle for independence. The painters from Yogyakarta continued the socially involved tradition of the *sanggar* till 1965. The art academy of Bandung, derived from a Dutch school for teachers in drawing and painting (1947), was more internationally orientated. The inclination towards abstract art of the Bandung painters was not appreciated by the artists and art critics of Yogyakarta who labelled Bandung ironically “the laboratory of the west”.

The political changes of 1965, when the Orde Baru from president Suharto was established, caused new directions in the field of art. The socially involved, realistic art gave way to more abstract-decorative and aesthetically inclined art. Besides there was a conscious effort to use traditional Indonesian motifs inside modern Indonesian art (phase 3, 1965-1995). This process of “Indonesianization” was the result of two circumstances. Firstly, some Indonesian painters, who had been studying abroad for a while, started to see their own culture with different eyes. Secondly, the Indonesian government promoted an art in which the “Indonesian character” should be clearly pronounced. Nowadays motifs of many different local culture are used in the predominantly abstract, aesthetic modern Indonesian art.

The existence of modern Indonesian art is confronting the western art historian with a problem. The artificial, colonial differentiation between east and west is no longer valid. Modern Indonesian painting is no longer eastern or western but international. Nowadays the art historical discussion in this field has embraced the fashionable term “non-western” for any art that is produced outside the West. The term is again an example of the colonial model of a centre (the West) and a periphery (the East). This model follows the hierarchy that has been used by the West for ages to document the art of other cultures measured against the “dominant” western culture.

But contemporary art can no longer be divided geographically. Contemporary art is transcultural and contains elements of many cultures. An analysis of modern Indonesian art can only be valuable seen from a pluralistic viewpoint, in which western and Indonesian norms and values can co-exist. Due to the global character of contemporary art the West would greatly profit by more information from the Indonesian side. Such information could prevent that forms of neo-exotism inside the international art world will continue to exist. The formulation and spreading of Indonesian criteria concerning Indonesian modern art could correct the dominant role of the West judging “non-western” art. In such a way the western imagination about “the other” can be corrected and

eventually lead towards a more balanced dialogue between both parties. The West (The Netherlands) and Indonesia.

- Ringkasan dalam bahasa Belanda

Binnen de beoefening van het kunstgeschiedenis in het westen werd tot voor kort de kunst van Indonesie ondergebracht in het vakje oosterse kunst. De term Indonesische kunst wordt in het westen meestal geassocieerd met traditionele vormen van kunst (batik, wayang, Balinese schilderkunst) of met de klassieke Hindoe-Javaanse monumenten (Borobudur, Prambanan). Deze associaties berusten op de westerse beeldvorming van het oosten die zijn oorsprong vond tijdens de koloniale periode.

Heden ten dage bestaat er echter in Indonesie een vorm van modern schilderkunst die aansluiting zoekt bij internationale stromingen. De ontwikkeling van deze moderne Indonesische schilderkunst vond plaats binnen een intellectuele, stedelijke elite. De moderne Indonesische schilderkunst heeft verschillende fasen doorlopen. Oorspronkelijk werd de uit het westen geïmporteerde techniek van olieverf op doek in Nederlands-Indië toegepast om te voldoen aan de wensen van het koloniale publiek. Deze situatie veranderde aanzienlijk tijdens het opkomende nationalisme, de strijd om de onafhankelijkheid en het proces van dekolonisatie daarna.

Vanaf 1938, het jaar waarin de eerste Indonesische schildersvereniging Persagi werd opgericht, onderzochten Indonesische schilders de mogelijkheid van een Indonesische culturele identiteit. Hoe aan deze identiteit vorm werd gegeven hing samen met de maatschappelijke context. De creatie van een Indonesische culturele identiteit verliep in vier fasen.

Aanvankelijk volgden de Indonesische schilders (Abdullah Suriosubroto, Basuki Abdullah, akidi) de westerse canon van de “Mooi-Indie” kunst. De romantische, exotische Mooi-Indie kunst voldeed aan de smaak van de gemiddelde Nederlandse koper (fase 1, 1900-1942). Uit nationalistische kringen onstond kritiek op deze romantische weergave van Indonesie. De schilder Sudjojono, woordvoerder van Persagi, riep de Indonesische schilders op om de Indonesische realiteit uit te beelden.

Tijdens de strijd om de onafhankelijkheid (fase 2, 1942-1950) veranderde karakter van de schilderkunst. Een geengageerd realisme verving de “heilige drieenheid” van het rijstveld, de vulkaan en de palmboom. De autodidactische pioniers van de moderne Indonesische schilderkunst (Sudjojono, Hendra, Affandi) onderwezen hun collega’s in gemeenschappelijke ateliers, *sanggar’s*. In een realistische, impresionistische of expresionistische stijl werd vormgegeven aan de idealen van de revolutie.

Pas na de officiële soevereiniteitsoverdracht tussen Nederland en Indonesie (December 1949) konden de Indonesische kunstenaar zich bezinnen op de toekomstige koers van hun modern kunst (fase 3, 1950-1965). Vanaf 1950 bestonden twee officiële kunstopleidingen, de ASRI (Akademi Seni Rupa Indonesia), de Indonesische academie van beeldende kunst in Yogyakarta, en de Akademi Seni Rupa in Bandung (beeldende kunst academie Bandung). De ASRI was voortgekomen uit de strijd om de onafhankelijkheid. De schilders van Yogyakarta zetten de geengageerde traditie van de *sanggar’s* tot 1965 voort. De academie van Bandung ontstaan uit een in 1947 door de Nederlanders opgerichte tekenleraaropleiding, was meer international georiënteerd. De

semi-abstracte stijl van Bandung werd niet gewaardeerd door de kunstenaars en kunstcritici van Yogyakarta, die Bandung spottend “het laboratorium van het westen” noemden.

De politieke omwenteling van 1965, waarbij de Orde Baru van president Suharto gevestigd werd, veroorzaakte een verschuiving op kunstgebied. De sociaal-geëngageerde kunst raakte in discrediet ten gunste van een meer abstracte, decoratieve en esthetische richting. Bovendien werd nu bewust gestreefd naar een verwerking van traditionele Indonesische motieven binnen de moderne kunst (fase 4, 1965-1995). Dit proces van “Indonesianisering” manifesteerde zich op verschillende manieren. Een aantal kunstenaars die een studieverblijf in het buitenland hadden doorgebracht, begonnen met andere ogen naar hun eigen cultuur te kijken. De Indonesische regering voerde daarnaast een kunstpolitiek waarin het “Indonesische karakter” centraal stond. Tegenwoordig worden motieven van vele verschillende locale culturen toegepast binnen de overwegend abstracte, esthetische moderne Indonesische kunst.

De aanwezigheid van moderne Indonesische kunst stelt de westerse wetenschapper voor een probleem. Het koloniale, kunstmatige onderscheid tussen oost en west is niet langer hanteerbaar. Moderne Indonesische schilderkunst is niet westers of oosters, maar internationaal. Binnen de kunsthistorische discussie op dit gebied is de term “niet westers” ingeburgerd geraakt. Deze term is opnieuw een voorbeeld van het koloniale model van een centrum (het westen) en de periferie (het niet-westen). Dit model volgt het hiërarchische onderscheid dat door de eeuwen heen door het westen gehanteerd is ten opzichte van andere culturen.

Maar de hedendaagse kunst is niet langer geografisch in te delen. De hedendaagse kunst is transcultureel en bevat elementen uit vele culturen. Een analyse van moderne Indonesische kunst kan alleen plaatsvinden vanuit een pluriform wereldbeeld, waarin westerse en Indonesische waarden en normen naar elkaar kunnen bestaan. Het westers zou, vanwege het mondiale karakter

van de hedendaagse kunst veel gebaat zijn bij meer informatie van Indonesische kant. Een dergelijke informatie kan voorkomen dat vormen van neo-exotisme binnen het internationale kunstcircuit blijven bestaan. Het formuleren en naar buiten brengen van Indonesische kunstcriteria kan ook een corrigerende invloed hebben op de dominante rol die tot nu toe door het westen werd gespeeld bij de beoordeling van “andere, niet-westerse” kunst. De beeldvorming rond “de ander” kan zo genuanceerd worden en uiteindelijk leiden tot een evenwichtiger dialog tussen beide partijen: Het westen (Nederland) en Indonesie.

#### DAFTAR PUSTAKA

Adams, C., *Sukarno, een autobiografie*, Den Haag, 1967.

Adikara, S.P., *Unio Mystica Bima, Analisis cerita Bimasuci*, ITB Bandung, 1984.

Adikara, S.P., *Nawaruci*, ITB Bandung, 1984.

Ali, “Historiographical Problems”, *An introduction to Indonesian Historiography*, Spedjatmoko (ed.), New York, 1965, hlm. 404-415.

Anderson, B., “Old State, New Society Indonesia’s New order in Comparative Historical Perspective”, *Journal of Asian studies*, Vol. XI.II, no.3, Mei 1983, hlm. 477-495.

Anderson, B., *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, 1991.

Araeen, R., “Our Bauhaus Other’s Mudhouse”, *Third Text*, 1989, hlm. 3-14. Kutipanlangsung hlm. 13. Idem, hlm. 14.

Artikel-artikel Surat Kabar (tanpa nama penulis):

- *Het Volk*, 2 Juli 1934, “Schilderijen-verzameling van Regnaut wordt teruggenomen wegens gebrek aan waardering”.

- *Bataviaasch Nieuwsblad*, 6 Mei 1941, "Indonesische Schilders".
- *De Javabode*, 12 Mei 1941, Kritiek Tentoonstelling Bataviasche Kunstkring.
- *Harian Rakyat*, 14 Mei 1955, "Seteling seni lukis Rakyat".
- *Nieuw Utrechts Dagblad*, 19 Desember 1974, "Kunstliefde doet Ries Mulder recht".

Aveling, H., *From Surabaya to Armageddon, Indonesian short stories*, Singapore, 1976.

Bakker, W., *Bali Verbeeld*, Delft, 1985.

Baharudin, M., *Raden Saleh, 1807-1880*, Dewan Kesenian Jakarta, 1973.

Bank, J., *Het Roemrijke Vaderland, cultureel nationalism in Nederland in de negentiende eeuw*, Den Haag, 1990.

Bosch, F., "De ontwikkeling van het museumwezen in Nederlandsch-Indie", dalam *Djawa*, 1935, hlm. 209-221.

Bosch, F., *Het ontwaken van het aesthetisch gevoel voor de Hindoe-Javaansche oudheid*, Santport, 193

Braun, M., *Kijken is partijdig, Zien dient belangen, culturele diversiteit en de positieve van de kunst in een multiculturele wereld*, doctoraalscriptie kunstgeschiedenis, Leiden, 1995.

*Brochure Kesenian*, Ibu Kota Republik Indonesia, Kementerian Penerangan Republik Indonesia, Djokdjakarta, 1949.

*Brochure Bandungse Kunskring*, "tentoonstelling Ries Mulder", 28 Maret- 3 April 1954.

Brom, G., *Java in onze kunst*, Rotterdam, 1931.

Brommer, B., *Reizend door Oost-Indie*, Utrecht, 1979.

Brumund, J., *Indiana*, 1853.

Buchari, M., dan Yuliman, S., *A.D. Pirus, Retrospective Exhibition, 1960-1985*, Bandung, 1985.

Buchloh, B., "Entretiens", *Les Cahiers du muse national d'art modern*, no.28, Parijs, 1989, hlm. 5-14.

Burgin, V., *The End of Arts Theory, Criticism and Postmodernity*, Humanities Press Internationaal, 1986.

Calinescu, M., *Faces of Modernity*, Indiana University Press, 1977.

Chambert-Loir, H., *Sastra, Introduction a la Litterature Indonesienne contemporaine*, Cahier D'Archipel, no.11, Paris, 1980.

Clark (ed.), *Modernity in Asian Art*, University of Sydney East Asian Series, No.7, Wild Peony, 1993.

Clifford, J., *The Predicament of Culture, Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988.

Coomaraswamy, A., *Christian and Oriental philosophy of art*. New delhi, 1974 dan *The dance of Shiva*, New Delhi, 1974.

Coomaraswamy, A., *The Dance of Shiva*, Delhi, 1974.

Covarrubias, M., *Island of Bali*, New York, 1973 (cetakan pertama 1937).

*Cultureel Nieuws Indonesie*, "De nationale Culturele Conferentie te Djakarta", thema nummer, Oktober 1950, Stichting voor Culturele Samenwerking, Amsterdam, hlm.1-46.

*Cultureel Nieuws Indonesie*, "Cultureel Congres Nummer", thema nummer, Nopember 1951, Stichting voor Culturele Samenwerking, Amsterdam, hlm.1-127.

*Cultureel Nieuws Indonesie*, "De Bandungse schilders in de Balai Pustaka", Kunst en Cultuurnummer, no. 45, 1955. Stichting voor Culturele Samenwerking, Amsterdam, hlm.321-322.

Dahm, B., *Soekarno en de strijd om Indonesie's onafhankelijkheid*, Mappel, 1964.

Darling, J., *Walter Spies and Balinese Art*, Zutphen, 1980.

Denson, G., dan Mc Evilly, Th., *Capacity, History, the Word, and the Self in Contemporary Art and Criticism*, Amsterdam, 1966.

Dermawan, A., "Contemporary Indonesian painting, 1950-1990, *Streams of Indonesian Art*, Jakarta, 1991, hlm.104-151.

Dermawan, A., *R. Basoeki Abdullah RA, Duta seni-lukis Indonesia*, Jakarta, 1985.

Dewantara, Ki Hadjar, *Nationale Opvoeding*, Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa, Yogyakarta, 1975.

Djajadiningrat, H., "Opening van Sana Budaya, 6 Nopember 1935" dalam *Djawa*, 1935, hlm.203-207.

*Djawa, Driemaandelijksch Tijdschrift uitgegeven door het Java-Instituut*, Kolff en Co., Weltevreden, Batavia, no.1, Januari 1921.

Djojopoespito, S., *Buiten het Gareel*, Amsterdam, 1986 (cetakan pertama Utrecht, 1940).

Fanon, F., *De verworpenen der aarde*, Amsterdam, 1984. (cetaka pertama: Les damnes de la terre, Parijs, 1961).

Firdaus,"Kunst-Kritikus dan Exposisi ASRI", *Budaya* No.7, Juli 1953, hlm. 17-24.

Forge, A., *Balinese Traditional Painting*, Sydney, 1978.

Foulcher, K., *Social commitment in Literature and the Arts, The Indonsian "Institute pf people's culture", 1950-1965*, Center of Southeast Asian Studies, Monash University, Victoria, 1986.

Frederich, *Beredeneerde beschrijving der Javaansche monumenten in het kabinet van oudheden van het Bataviaasch-Genootschap van Kunsten en Wetenschappen*, Verhandelingen Bataviaasch Genootschap 21 dan 23, 1847.

Galestin, Th.,"Sudjojono en zijn werk" *Budidaja*, Mei 1973. Toespraak bij de opening van een expositie in het museum van het Koninklijk Instituut voor de Tropen 30 Maret 1973.

*Ganeca*, officieel organ van het Bandungse studenten corps, tahun ke-13, no. 5, Mei 1948.

*Gedenkboek, uitgegeven bij de gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de Vereeniging de Nederlandsch-Indische Kunskring te Batavia, 1902-1927.*

's-Gravesande, G., *E. Du Perron*, Den Haag, 1947.

Groslier, M.,"Onderricht en practische beoefening bij inheemsche kunsten", dalam *Djawa*, 1935, hlm. 241-266.

Halbertsma, M. dan Zijlmans, K. (red.), *Gezichtpunten, Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*. Nijmegen, 1993.

Halbertsma, M., Zijlmans, K. (ed.), *Gesichtspunten, Kunstgeschiedenis heute*, Berlijn, 1995.

Hardouin, F., dan Ritter, W., *Java, Tooneelen uit het leven*, 's-Gravenhage, 1855.

Haveman, "National gevoel en nationale stijl, de kunst als streekroman", *Kunstschrift*, tahun ke-34, no.2, Maret-April, 1908.

Havell, E., *Indian sculpture and painting*, 1908.

Holt, C., *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Cornell University, 1967,

Hooker, V.M., (ed.), *Culture and Society in New Order Indonesia*, Oxford University Press, 1993.

Hopman, J., "De toekomst van de beeldende kunst in Indonesie", *Uitzicht*, 1947, hlm. 18-19.

Houston, J., dan Vandenberg, D., *Een Vrouwelijke Scheppingsmythe*, Haarlem, 1988.

Idrus, "Surabaya", *From Surabaya to Armageddon*, Singapore, 1976, hlm. 1-28.

*Indonesia*, "Seni-Lukis Indonesia Baru", tahun ke-2, No.4, Djakarta, April 1951.

Jaffe, H., "P.A. Regnault en zijn collectie", *Nederland Kunsthistorisch Jaarboek*, jilid 32, hlm. 279-294.

Jasper, J.E., dan Pirngadi M., *De Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch-Indie*, Den Haag, 1912-1927, Lima Jilid.

Jong, L., de, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede wereldoorlog, 11a, eerste helft, Nederlands-Indie I*, Hoofdstuk 6: "Indie ontwaak" en Hoofdstuk 7: "Twee bewegende decennia", Den Haag, 1984. Leiden, 1984

Karsten, "Opmerkingen over de laat-Javanse bouwkunst naar aanleiding van de bouw van het museum Sana Budaya, dalam *Djawa*, 1935, hlm.221-228.

Kartodirdjo, S., *Pemikiran dan perkembangan historiografi Indonesia, suatu alternatif*, Jakarta, 1982.

Katalog-katalog:

Katalog *Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling*, Amsterdam, 1883.

Katalog Pameran *Collectie Renault*, Bruikleenmuseum Bataviasche Kunstkring, Batavia, 1935.

Katalog Pameran *Collectie Renault Kedua*, Bruikleenmuseum Bataviasche Kunstkring, Batavia, 1936.

Katalog Pameran *Collectie Renault Ketiga*, Bruikleenmuseum Bataviasche Kunstkring, Batavia, 1937.

Katalog Pameran *Collectie Renault Keempat*, Bruikleenmuseum Bataviasche Kunstkring, Batavia, 1938.

Katalog Pameran *Collectie Renault Kelima*, Bruikleenmuseum Bataviasche Kunstkring, Batavia, 1939-40.

Katalog *Museum Balai Seni Rupa*, Pemerintah DKI Jakarta, Dinas Museum dan Sejarah, 1979.

Katalog *Exhibition of classical and modern Indonesian art in honour of the Asia-Africa Conference*, 18 April- 2 Mei 1955. Lyceum Building, Jalan Dago, Bandung.

Katalog *Magiciens de La Terre*, Paris, 1989.

Katalog *Double Dutch*, Tilburg, 1991.

Katalog *Het Goddelijke Gezicht van Indonesie*, Amsterdam, 1992.

Katalog *Het Rijk van Insulinde*, Leiden, 1992.

Katalog *Javaanse Hofkunst*, Rotterdam, 1992.

Katalog *New Art from Southeast Asia 1992*, Japan Foundation, 1992.

Katalog *Mella Jaarsma*, Yogyakarta, 1994.

Katalog *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, Queensland Art Gallery, Brisbane, 1993.

Katalog *Dossier Hond en Hamen Kunst in Culturele Transmissie*, Eindhoven, 1993.

Kinsbergen, I. van, *Borobudur*, 1874.

Kinsbergen, I. van, *Oudheden van Jawa*, 1872.

Koentjaraningrat, "Use of Anthropological Methods in Indonesian Historiography", Soedjatmoko (ed.), *An Introduction to Indonesian Historiography*, New York, 1965.

Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, Oxford, 1985.

Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, *Verslag van den 150sten gedenkdag, 24 April 1778-14 April 1928*, Batavia, 1928.

Krom, N., *Inleiding tot de Hindoe-Javaanse Kunst*, deel I, Den Haag, 1920.

*Kunstschrift*, tahun ke-34, No.2, Maret-April 1990.

Kusnadi, "Tentang maksud exposisi Seni Rupa di Jogja, menjawab isi tulisan Sdr. Trisno Sumardjo sebagai kritikus", *Indonesia* no. 5, mei 1951.

Kusnadi, "Kritik Soewarjono, djawaban Firdaus dan exposisi ASRI", *Budaya* No.8, Agustus 1953.

Kusnadi, *Bienal II di Sao Paulo*, *Budaya*, tahun ke-3, No. 6, Juni 1954, Yogyakarta, hlm.5-47.

Kusnadi, "Seni-Rupa Indonesia", *Indonesian Art (Kesenian Indonesia)*, Kementerian Pengajaran, Pendidikan dan Kebudayaan, 1955, hlm.9-63

Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya*, Jakarta, 1978.

Kusnadi, "The Era of Japanese Occupation and Early Republic, *Streams of Indonesian Art*, Jakarta, 1991, hlm. 82-89.

Leeman, *Borobudur op het eiland Java*, 1873.

Leyten, H., dan Damen, B. (ed.), *Art, Anthropology and the modes-of representation, Museums and contemporary non-western art*, Royal Tropical Institute, Amsterdam, 1993.

Locher-Scholten, E., *Ethiek in Fragmenten*, Utrecht, 1981.

Loos-Haaxman, J.,de,"De Kunst", *Hecht verbonden in lief en leed*, Van Helsdingen en Hoogenbertk (red.), Amsterdam, 1946, hlm. 166-187.

Loos-Haaxman, J.,de, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag, 1968.

Loos-Haaxman, J.,de, "Indonesische Schilders",*De Fakkel*, tahun ke-1, No.8, Juni, 1941, hlm.686-688.

Loos-Haaxman, J.,de, *Dagwerk in Indie*, Franeker, 1971.

Loos-Haaxman, J.,de, *De Franse schilder Ernest Hardouin in Batavia*, Leiden, 1982.

Lubis, M., *Het land onder de regenboog*, Alphen aan de Rijn, 1972.

Lubis, M., "Het glazen huis der koloniale illusies", Cultureel Supplement NRC-Handelsblad, 16-8-1985, , hlm.1,2.

Maklai, B., "New Streams, New Visions: Contemporary Art since 1966", *Culture and Society in New Order Indonesia*, Oxford University Press, 1993, hlm. 70-82.

Mangoenkoesoemo, S, "Wat geeft het westen ons?", *De Fakkel*, tahun ke-1, No.1, Nopember 1940, Batavia, hlm.41-46.

Mc Evilly, Th., *Art and Otherness, crisis in cultural identity*, New York, 1992.

McEvilly, Th., *Art and Discontent, theory at the millennium*, New York, 1991.

McVey, R., "The Wayang Controversy in Indonesian Communism", *Indonesia*, No.5, April 1968, Cornell.

Mihardja, A., *Polemik Kebudayaan*, Jakarta, 1986, hlm. 88-96.

Miklouho-Maklai, B., *Exposing Society Wound, same aspect of contemporary Indonesian art since 1966*, Flinders University Asian Studies Monograph No.5, 1990.

Moojen,P., "Opening van de hutsnijwerktentoonstelling", *Djawa*, No.4, desember 1921, hlm. 283.

Mukherji,P.K., *Life of Tagore*, Delhi, 1977.

Mulder, N., *Mysticism and everyday life in contemporary Java*. Singapore University Press, 1978.

Mulder, N., *Inside Thai Society*, Bangkok, 1992.

Mulder, N., *Inside Indonesian Society, an interpretation of cultural change in Java.*, Bangkok, 1994.

Multatuli, *Max Havelaar*, Wereldbibliotheek 1929, hlm. 319

Nas, P., *Jakarta, Stad vol Symbolen*, paper Xe Kota-Konferentie Ritueel en Politiek in Azie, Amsterdam, 1990.

Nieuwenhuis, R., *Oost-Indische Spiegel*, Amsterdam, 1978 (cetakan pertama Amsterdam 1972).

*Nota* uit 1936, geschreven door de secretaries van het Java-Instituut, *Djawa*, No.18, 1938, hlm.239-242.

*Nota* uit 1937, opgesteld door het bestuur van het Java-Instituut, Hoessein Djajadiningrat (voorzitter) en S. Koperberg (secretaries), *Djawa*, No.18, 1938, hlm.243-244.

Nugroho, "Seni untuk Rakyat", *Harian Rakyat*, Sabtu 9 Maret 1957, hlm.3.

Oemarjati, B., "Development of moder Indonesia literature", dalam Soebadio, H., (ed), *Dynamics of Indonesian History*. Amsterdam, 1978, hlm. 307-343.

Pane, A., *Shackles*, Jakarta, 1988, terjemahan John H.Mc Glynn.

*Pendidikan Tinggi Seni Rupa ITB*, Bandung, uitgegeven ter gelegenheid van het 35-jarig jubileum, drie delen, ITB Bandung, 1983.

Pers, A van, *Nederlandsch-Indische Typen naar de natuur getekend*, 1856.

Pluvier, J., *Overzicht van de ontwikkeling der nationalistische beweging in Indonesie in de jaren 1930-1942*, s'Gravenhage, 1953.

Poeze, H., *In het land van de overheerser I, Indonesiers in Nederland, 1600-1950*. Verhandelingen van het KITLV, no. 100, Dordrecht, 1986,

Poshyananda, A., *Modern art in Thailand, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Oxford University Press, New York, 1992.

Pott, H., *Naar Wijder Horizon*, Den Haag, 1962.

Pramoedya Ananta Tur, "Blora", *Orientatie*, Nopember 1949, hlm.3-19.

Pramoedya Ananta Tur, *Het glazen huis*, Houten, 1988.

Price, S., *Primitive art in Civilized Places*, University of Chicago Press, 1989.

*Prisma*, themanummer "The Discourse of power, The politics of Bahasa Indonesia", No.50, September 1990.

Pucci, I., *Bhima Swarga, the Balinese journey of the Soul*, Boston, 1992.

Raffles, Th., *The History of Java*, London, 1817.

Ramdas, A., "De overbodigheid van een culturele identiteit", *NRC Handelsblad*, Zaterdag Bijvoegsel 9 September 1995.

Rampan, K., *Trisno Sumardjo, pejuang kesenian Indonesia*, Jakarta, 1985.

Regnault, P., "De ontwikkeling der beeldende kunst na 1900", *Ons Kringnieuws, Orgaan van den Soerabaiaasche Kunskring* 9e jrg, nr.3, 5 februari 1934.

Regnault, P., *Herinneringen van een schilderijencollectieonneur*, Laren, 1934. Tiak dipublikasikan, salinan di stedelijk Museum Amsterdam en Kunst Historisch Instituut, Universiteit van Amsterdam.

Regnault, P., *Brief aan de directeur der Gemeentemusea*, 27 Oktober 1950, Arsip Stedelijk Museum.

Resink, G., "Between the myths: From colonial to national historiography" dalam *Indonesia's History between the Myths, Essay in Legal History and Historical Theory*, Den Haag, 1968, hlm. 15-25.

Resink, G., "Het Balimuseum", *Djawa*, 1938, hlm. 73-82.

Resink-Wilkens, "De oprichting van een kunstnijverheidsschool", dalam *Djawa*, tahun ke-3, 1923.

Resobowo, B., *Bercermin di muka kaca, seniman, seni dan masyarakat*, Amsterdam, 1988.

Reuvens, *Verhandeling over drie grote steenen beelden in den jare 1819 uit Java naar Nederland gezonden*, Koninklijk. Nederlands Instituut voor Wetenschap, 1826.

Rheeden, H., van, "Jihan Toot (1887-1960): Vernieuwing en traditie in het Onderwijs in Nederlands-Indie (1916-1932)", *Bijdragen tot de Taal-Land-en Volkenkunde*, deel 142, 2e en 3e aflevering, Leiden 1986, hlm. 238-276.

Rheeden, H. van, *Formalisme en Expressie, ontwikkelingen in de geschiedenis van het teken-en kunsonderwijs in Nederland en Nederland-Indie gedurende de 19e en 20e eeuw*. Disertasi Universiteit van Amsterdam, 1988,

Rheeden, H., van, *Om de Vorm*, Amsterdam, 1989.

Rhodus, H., dan Darling, J., *Walter Spies and Balinese Art*, Zutphen, 1980.

*RIMA*, (Review of Indonesian and Malaysian Affairs), volume 25. University of Sydney, Winter 1991.

Roever de-Bonnet, H., *Bonnet*, Skripsi Kunsthistorisch Instituut, Universiteit van Amsterdam, 1985.

Roever de-Bonnet, H., *Rudolf Bonnet, Een zondagskind*, Wijk en Aalburg, 1991.  
Rois, A., *Suara Pergubin, majalah bahasa dan budaya Indonesia*, no.6, Amsterdam, 1982.

Rombout, J., "De tentoonstelling te Amsterdam, kijkjes hier en daar", *De Katholieke Illustratie*, 1883/84, hlm. 17-25.

Roodenburg-Schadd, C., *Van Verf tot Kunst: De geschiedenis van verffabrikant P.A. Regnault (1868-1954) en zijn verzameling van modern kunst*, Amsterdam, 1987, Skripsi doctoral Kunshistorisch Instituut, Universiteit van Amsterdam.

Roodenburg-Schadd, C., *De Collectie Regnault in het Stedelijk*, Catalogus tentoonstelling Amsterdam, 1995.

Rooijen, W., van, "Indonesische modern schilderkunst", *Onze Wereld*, nr.5, Mei 1993, hlm. 56-59.

Rouffaer, G., "Monumentale kunst op Java", *De Gids*, 1901, no. 5, hlm. 1-27.

Saffrie, P., *Raden Saleh in Holland, 1830-1839*, Skripsi Kunsthistorisch Instituut Amsterdam, 1987.

Saher, E. von, *De versierende kunsten in Nederlandsch Oost-Indie, Eenige Hindoemonumenten op Midden-Java*, Haarlem, 1900.

Said, E., *Orientalism*, New York, 1978.

Samsudi, *Biografi Sumardja*, 1979.

Scalliet, M., *Antoine Payen, peintre des Indes Orientale*, CNSW Publication, 1997.

Schefold, R., "The Domestication of Culture, Nation Buildings and Ethnic Diversity in Indonesia", *Bijdragen tot de Taal-, Land en Volkenkunde van Nederlandsch-Indie*, no. 154, Leiden, 1998.

Schrieke, B., "Native society in the Transformation period", *The effect of western influence on native civilization in the Malay Archipelago*, Batavia, 1929, hlm. 237-247.

Schulte Nordholt, N., *Indonesie*, Landenreeks Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam, 1991.

*Seminar Ilmu dan Kebudayaan*, Universitas Gadjah Mada, 26 Juni 1956, Yogyakarta, hlm. 1-96.

*Serba-Serbi Negeri Belanda*, no. 4, "Ries Mulder", hlm. 14.

Shiraishi, T., *An age in motion, Popular Radicalism in Java, 1912-1926*, Cornell University, 1990.

Situmorang, S., "Modernisme", *Siasat*, 12 Desember 1954.

Sjahrir, S., *Indonesische Overpeinzingen*, Amsterdam 1987 (cetakan pertama Amsterdam, 1978).

Soebadio, H. dan du Marchie Servaes, C. (ed.), *Dynamics of Indonesian History*, Amsterdam, 1978.

Soedarso, S.P., "Indonesian Artists Looking for Identity", *Modern Indonesian Art*, Berkeley, 1991, hlm. 78-89.

Soedarso, S.P., "The fine art of Indonesia in Prehistoric Age", *Streams of Indonesia Art*, Jakarta, 1991, hlm. 9-29.

Soedarso, S.P. (ed.), *Seni Patung Indonesia*, Yogyakarta, 1992.

Soedarso, S.P., "Indonesian Artists Looking for Identity", *Indonesische modern kunst*, Amsterdam, 1993, hlm. 60-72.

Soedjatmoko, "The Indonesian historian and his time", *An introduction to Indonesian historiography*, Soedjatmoko (ed.), New York, 1965, hlm. 404-415.

Soemargono, F., *Le groupe de Yogya, 1945-1960*, Cahier d'Archipel no. 9, Paris, 1979.

Soest, J. van, *Oost-Indische Gedichtjes*, 1857.

- Soewarjono, D., "Exposisi ASRI", *Budaya* No. 3 dan 4 1953, hlm. 9-24.
- Spanjaard, H., "Kunst uit een "andere" wereld", *De Gids*, Nopember 1988, hlm.875-878.
- Spanjaard, H., *Ries Mulder: Een leven tussen twee werelden*, Stadmuseum Ijsselstein, 1993.
- Spruit, R., *Indonesische Impressie, oosterse thema's in de westerse schilderkunst*, Wijk en Aalburg, 1992.
- Stutterheim, W., "Inleiding bij de opening van de tentoonstelling van Hindoe-javaansche kunst", *De Fakkel*, tahun ke-1, no.5, Maret 1941, Batavia.
- Sudarmadji, "Pengantar Mengunjungi Ruang Seni Rupa Balai Seni Rupa Jakarta", *Katalogus Balai Seni Rupa*, Pemerintah DKI Jakarta, Dinas Museum dan Sejarah, 1979.
- Sudarmadji, *Pelukis dan Pematung Indonesia*, Jakarta, 1981.
- Sudarmadji, "Persagi", *Stream of Indonesian art*, Jakarta, 1991.
- Sukarno, Dr., *Under the banner of Revolution*, Djakarta, 1966.
- Sudjoko, *Kebudayaan Indonesia dan periklanannya*, Makalah Seminar tanggal 26 Nopember 1982, ITB. Bandung.
- Sumardjo, J., *Profil Seniman Indonesia*, Makalah Ceramah di Decenta, 27 Februari 1985.
- Sumardjo, J., "Hal Ihwal Pelukis Indonesia, sebuah Tinjauan Sosiologis", *Pikiran Rakyat*, 5 Februari 1985.
- Sumardjo, T., "Sudjojono, Bapak Seni lukis Indonesia Baru", *Mimbar Indonesia*, 8 Oktober dan 15 Oktober 1949.
- Sumardjo, T., "Realisme Sudjojono", dalam *Mimbar Indonesia*, 20 mei 1950.
- Sumardjo, T., "Eksposisi seni rupa di Djokja", *Indonesia* No. 1-2, Januari-Februari, 1951, hlm.45-57.
- Sumardjo, T., "Bandung mengabdikan laboratorium Barat", *Mingguan Siasat* 391, 5 Desember 1954, hlm.26.

Sumardjo, T., "Kedudukan seni rupa kita", *Almanak Seni*, Jakarta, hlm.117-149.

Sumardjo, T., "Dari Dekadensi ke Daya Kreatif", *Trisno Sumardjo, Pejuang Kesenian Indonesia*, Jakarta, 1985, hlm. 97-112.

Supadmo, S., *ASRI 20-tahun, sedjarah berdirinja ASRI*, ASRI, 1970.

Sudjojono,S., *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, Penerbit Indonesia Sekarang, Jogjakarta 1946.

Sudjojono,S., "Sudjojono tentang Sudjojono", dalam *Mimbar Indonesia* 19 dan 26 Agustus 1950.

Sudjojono, S., "tentang Seni Bentuk, Seni Film dan "the Forbidden Palace"di RRT", *Harian Rakyat*, Sabtu 19 Januari 1952, hlm. 3.

Supangkat, J., *Gerakan Seni Rupa Baru*, Jakarta, 1979.

Supangkat, J., dan Yuliman S, *G. Sidharta di tengah Seni Rupa Indonesia*, Jakarta, 1982.

Supangkat, J., "Multiculturalism-Multimodernism", *Contemporary Art in Asia, Traditions/Tensions*, New Tork, 1966, hlm. 70-81.

Supangkat, J., "The Two Forms of Indonesian Art", *Modern Indonesian Art*, Berkeley, 1990, hlm.158-164.

Supangkat, J., "The Two Forms of Indonesian Art", *Indonesische modern kunst*, Amsterdam, 1993, hlm. 73-80.

Surat-surat:

- Surat Raden Saleh tertanggal 8 Oktober 1837, Arsip J.C. Baud, Algemeen Rijks Archief Den Haag. Dipublikasikan dalam Baharudin, 1973, hlm. 31-32.
- Surat Ministerie van Kolonien, Algemeen Rijks Archief, Verbaal Januari 1830 Inv.nr. 723 no. 20a.
- Surat Ministerie van Kolonien, Algemeen Rijks Archief, Inv.nr. 966 no. 4.
- Surat Regnault kepada direktur Gemeentemusea tertanggal 27 Oktober 1950. Arsip Stedelijk Museum.

- Surat Renault kepada putrinya Virginie tertanggal 20 - 3 - 1932. Rijksdienst Kunsthistorische Documentatie.

Surjomihardjo, A., "An analysis of Suwardi Surjaningrat's ideals and national revolutionary actions (1913-1922)", *Majalah ilmu-ilmu sastra Indonesia*, 2 (1964) nr.3, hlm.171-406.

Surjomihardjo, A., "National education in a colonial society", *Dynamic of Indonesian History*, Amsterdam, 1978, hlm. 277-306.

Sutherland, H., "Pudjangga Baru: Aspects of Indonesian Intellectual life in the 1930s", *Indonesia*, Cornell University, 1968.

Svasek, M., *Creativiteit, commercie en ideologie, Moderne kunst in Ghana, 1900-1990*, Skripsi Doktoral Anthropologisch Instituut UVA, 1990.

Tantri, K., *Revolt in Paradise*, Jakarta, 1981.

Teeuw, A., *Modern Indonesian Literature*, Jilid I dan Jilid II, Den Haag, 1979.

Teillers, J., "Over gemeenschapskunst en Volksontwikkeling in Nederlandsch-Indie", *Djawa*, tahun ke-7, 1927, hlm. 3-18.

Tur, W., "Delegasi Kaum Seniman Ke Istana", *Harian Rakyat*, Sabtu 9 Maret 1957, hlm.3

Uitert, F.van, *Het Geloof in de Moderne kunst*, Rede uitgesproken op 10 november 1986 ter gelegenheid van de ambtsaanvaarding als gewoon hoogleraar in de kunstgeschiedenis in het bijzonder van de nieuwste tijd aan de Universiteit van Amsterdam, 1986.

Uitert, F.van, "Hollandse warden met verve verdedigd", *Kunstschrift*, tahun ke-34, no.2, Maret-April 1990, hlm. 28-36.

Veldhuisen, Djajasoebrata, A., *Bloemen van het heeal, de kleurrijke wereld van de textile op Java*, Amsterdam, 1984.

*Verslag der viering van den 150sten gedenkdag, 24 April 1778 - 14 April 1928*. Batavia 1928. Gedenkdag van het Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen.

*Verslag Rapat panitia Pendirian Akademi Seni Rupa jang ke III, tanggal 22 Nopember 1949*, Yogyakarta, 1949.

Vickers, A., *Bali, a paradise created*, Berkeley-Singapore, 1989.

Vuyk, B., *Duizend eilanden*, 1937.

Vuyk, B., *Het laatste huis van de wereld*, 1939.

Wertheim, W., *Indonesian Society in transition*, Den Haag, 1959.

Wiyono, *Menelaah Senirupa Indonesia secara Luas*, Makalah Ceramah Galeri Decenta, Bandung, 27 Februari 1985.

Wright, A., "Painting the People", *Modern Indonesian Art*, Berkeley, 1990, hlm. 106-137.

Wright, A., "Drinking from the cup of tradition, modern art in Yogyakarta", *Indonesian Modern Art*, Amsterdam, 1993, hlm. 39-60.

Wright, A., "Undermining the Order of the Javanese Universe. The selfportraits of Kartika Affandi-Koberl", *Art and Asia Pacific*, 1994, hlm. 62-72.

Yuliman S. *Genese de la peinture Indonessienne contemporaine, Le role de S. Sudjojono*, Paris, 1981. Disertasi tidak diterbitkan (these Ecole des hautes etudies en sciences sociales, Paris).

Yuliman, S., "Dua Seni Rupa", *Kompas*, 15-12-1984.

Zainuddin, B., *Latar Belakang, sedjarah pembinaan dan perkembangan Seni Lukis Indonesia (1935-1950)*, Skripsi Departemen Perencanaan dan Seni Rupa, ITB Bandung, 1966.

Zeylemaker, J., "Where the twain shall meet", *De Fakkel*, tahun ke-1, no.2, desember 1940, Batavia, hlm. 157-159.

Zolberg, V., "Art on the edge Political aspect of aestheticizing the primitive", *Boekmancahier*, tahun ke-4, no. 14, Desember 1992, hlm.413-425.

Zoo-Producties (red.), *Nederlands-Indie, Een Culturele Vervlechting*. Den Haag, 1995.

## DAFTAR PUSTAKA STANDAR

### Katalog-katalog:

*Contemporary Art of the Non-Aligned Countries*. Gedung Pameran Seni Rupa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 1995.

*Contemporary Art in Asia, Traditions/Tensions*, New York, 1996.

*Contemporary Indonesian Art*, Taman Ismail Marzuki, Jakarta, 1995.

Fischer, J. (ed.), *Modern Indonesia Art, Three Generations of Tradition and Change 1945-1990*, Berkeley, 1990.

Gate Foundations (ed.), *Indonesian Modern Art, Indonesian painting since 1945*, Amsterdam, 1993.

Museum Universitas Pelita Harapan, *Dari Mooi-Indie hingga Persagi*, Jakarta, 1997.

Museum voor Volkenkunde Rotterdam, *Kunst uit een andere Wereld*, Rotterdam, 1988.

Queensland Art Gallery, *The First Asia-Pasifik Triennial of Contemporary Art*, Brisbane, 1993.

### Koleksi-koleksi:

*Museum Balai Seni Rupa*, Pemerintah DKI Jakarta, 1979.

*Paintings from the collection of Dr. Sukarno, President of the Republic of Indonesia*, compiled by Dullah, Volume I and II, Peking 1956, Volume III and IV, Peking, 1959.

*Paintings and Statues from the collection of President Sukarno of the Republic of Indonesia*, compiled by Lee Man Fong, Volume I -V, Tokyo, 1964.

*Paintings from the collection of Adam Malik, vice-president of the Republic of Indonesia*, compiled by Liem Tjoe Ing, Jakarta, 1979.

*Pengantar Mengunjungi Ruang Seni Lukis Museum Neka*, Museum Neka, Ubud, 1982.

*Puri-Lukisan, The museums of Modern Balinese Art*, Jakarta, 1984.

Sumichan, R, dan Kayam, U., *Affandi*, Jakarta, 1987.

Spanjaard, H., "Bandung, The Laboratory of the West", dalam Fischer, J.,(ed.), *Modern Indonesian Art, Three Generations of Tradition and Change, 1945-1990*. Berkeley, 1990, hlm. 54-77.

Monografi-monografi:

Baharuddin, *Sketsa-sketsa Henk Ngantung*, 1981.

Buchari, M., dan Yuliman S., *A.D. Pirous*, Bandung, 1985.

Couteau, J., *Made Wianta*, Den Pasar, 1990.

Dermawan, A., *R. Basoeki Andullah, Duta Seni-Lukis Indonesia*, Jakarta, 1985.

Dermawan, A., *Tatang Ganar, Memori 5535<sup>th</sup>*, Bandung, 1991.

Dhaimeler, D.,(ed.), *Nyoman Gunarsa*, Jakarta, 1994.

Kusnadi, *Scetches of Widayat and Nyoman Gunarsa*, Ubud, 1987.

Spanjaard, H., *Anton Kustia Widjaja*, catalogus tentonstelling Museum Gerardus van der leeuw, Groningen, 1981.

Spanjaard, H., *Mella Jaarsma en Nindityo Adipurnomo*, Amsterdam 1987.

Spanjaard, H., *Widayat*, monography about the life and works of Widayat, to be published in 1998 by Koes, Den Pasar.

Seminar, T., (ed.), *Garis-garis Lini*, Sanggar Alam, 1988.

Subroto dan Marah, *Widayat, educator and painters*, Yogyakarta, 1988.

Sudarmadji, *Widayat, pelukis decora-magis Indonesia*, 1985.

Supangkat, J., dan Yuliman S., *Sidharta in the Indonesian art*, Jakarta, 1982.

The Jakarta Post (ed.), *Clay-Colors*, H. Widayat, Jakarta, 1995.

Zaelani, R.,(ed.), *Nationalism and its Transformations, Reflections on works of Sudjana Kerton*, Jakarta, 1996.

Umum:

*Art and Asia-Pacific*, "Indonesia-Australia, Vol.1, no.3, 1994.

Clark, J., "Art goes Non-Aligned", *Art and Asia-Pacific*, Vol.2, no.4, 1995, hlm.28-31.

Hadisudjarmo, S (ed.), *Streams of Indonesian Art, from prehistoric to contemporary*, KIAS, Jakarta, 1991.

Haks, L dan Maris, G., *Lexicon of Foreign Artist who visualized Indonesia (1600-1950)*, Utrecht, 1995.

Holt, C., *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Cornell University, 1967.

Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 1978.

Lasschuyt, H., *Different Voices, Art and Discourse in Postcolonial Southeast-Asia*, Skripsi doctoral Kunstgeschiedenis, Rijks Universiteit Leiden, 1996.

Murray, S., "Modernism, Modernity and Contemporary Indonesian Art in a Global Perspective", *Catalogus Contemporary Indonesian Art*, TIM Jakarta, 1995, hlm. 19-34.

Soedarso (ed.), *Seni Patung Indonesia*, Yogyakarta, 1992.

Spanjaard, H., "Vrije Kunst: Academische schilders in Indonesia", *Kunst uit een andere wereld*, Museum voor Volkenkunde, Rotterdam, 1988, hlm.103-132.

Spanjaard, H., "Bandung, The Laboratory of the West?", *Modern Indonesian Art*, Berkeley, 1990, hlm.54-77.

Spanjaard, H., "Freie Kunst, Akademische Maler in Indonesien", *Zeitgenossische Kunst der Dritten Welt*, Stroter-Bender (ed.), Dumont-Taschenbucher, Koln, 1991, hlm.182-201.

Spanjaard, H., "Patung Lampu Minyak", *Double Dutch*, Tilburg, 1992, hlm. 60-67.

Spanjaard, H., "Modern Indonesian Painting, the relation with the west", *Indonesian Modern Art*, Amsterdam, 1993, hlm. 19-58.

Spanjaard, H., "Modern Indonesische Schilderkunst van Anton Kustia Widjaja", *Kunstbeeld*, januari 1981.

Spanjaard, H., "Affandi, een levende legenda", *Kunstbeeld*, januari 1985.

Spanjaard, H., "Ahmad Sadali, religieuze abstract", *Kunstbeeld*, Februari 1985.

Spanjaard, H., "Dede Eri Supria: een social bewogen realist", *Kunstbeeld*, Maret 1985.

Spanjaard, H., "Verbondenheid en Vervreemding", *Kunstbeeld*, Mei 1993, hlm.32-35.

Spanjaard, H., "The controversy between the Academies of Bandung and Yogyakarta", *Modernity in Asian art*, University of Sydney East Asian Series no.7, Wild Peony 1993, hlm. 85-104.

Spanjaard, H., "De Gado-Gado van culturele transmissie" dalam Wolters, H.(red.), *Nederland-indonesie, een culturele verflechting (1945-1995)*, Den Haag, 1995, hlm.138-151.

Spanjaard, H., "Mountain Climbing", *Art and Asia Pacific*, Vol 2, no.2, 1995, hlm.30,31.

Spanjaard, H., *Tempo Biru, Tempo Baru*, catalogus tentoonstelling Edith Bons en Saskia Vermeesch, Groningen, 1995.

Spanjaard H., "Van Palmboom tot installatie, Vijftig jaar Indonesische schilderkunst (1945-1995)", *Kunstlicht*, Jaargang 16, no.2, 1995, hlm.8-14.

Sudarmadji, *Pelukis dan Pematung Indonesia*, Jakarta, 1981.

Sudjojono, S., *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*, Jogjakarta, 1946.

Supangkat, J. (ed.), *Gerakan Seni Rupa Baru*, Jakarta, 1979.

Supangkat, J., *Indonesian Modern Art and Beyond*, Jakarta, 1997.

Wright, A., *Soul, Spirit an Mountain, Preoccupations of contemporary Indonesian painters*, Oxford University Press, 1993.

Wright, A., "Understanding the order of the Javanese universe, the selfportraits of Kartika Affandi-Koberl", *Art and Asia Pacific*, vol.1, no.3, 1994, hlm. 63-72.

Yuliman S., *Seni Lukis Indonesia Baru, Sebuah Pengantar*, Jakarta, 1976.

## DAFTAR NAMA-NAMA

Abdullah, Raden Basuki, 53-55, 97, 155-158, 163, 172, 209, 216, 218-219, 236, 243, 253-254, 267, 273, 280, 282-284

Abdulsalam, 149

Adi, Sutjipto, 285-286

Adipurnomo, Nindityo, 7, 294

Admiraal, Simon, 239-246, 248

Adolfs, Gerard, 52

Affandi, Kusuma, 7, 18, 171-174, 176, 179-180, 184-186, 204, 220, 228, 230, 23-237, 243, 260, 267, 273, 279, 282, 326

Affandi, Kartika, 282, 319

Alibasjah, Abas, 180, 262

Alisjahbana, Sutan Takdir, 99, 107-110, 114-116, 134-135, 164, 226

Anas, Biranul, 276

Anderson, Benedict, 111

Antasena, 156

Anwar, Chairil, 184

Apin, Mochtar, 7, 173, 250, 254-255, 274-276, 326

Araeen, Rasheed, 321-322, 325-326.

Arjuna, 257

Baard, 84

Baharudin, Mara Sutan, 173, 254

Barli, Sasmitawinata, 254, 279

Baron van der Capellen, G., 25-26

Baron van der Capellen, R., 24-25

Baud, J.C., 26-27

Bauer, Marius, 76  
Beuys, Joseph, 291  
Beynon, Jan Daniel, 22  
Bik, Adrianus Johannes, 38  
Bik, James Theodoor, 38  
Bima, 299, 302  
Bonnet, Rudolf, 49-50, 57, 60-61, 63-64, 66, 131-132, 218, 284  
Boone, Andre, 295  
Bosch, F., 129  
Brahma, 139  
Braque, 244  
Breetveld, Adolf, 52  
Buffa, 92

Campigli, 82  
Canne, 74  
Carpentier-Alting, 69  
Cezanne, 89, 245  
Chagall, Marc, 62, 82-83, 85-86, 90, 92, 143  
Chaplin, Charlie, 62  
Chirico, De, 82  
Christianto, Dadang, 293, 296-297, 312, 317  
Christie's, 284  
Cizek, 53  
Clark, John, 13, 308  
Clifford, James, 315, 319  
Cokroaminoto, 100, 102, 104

Coburg-Gotha, 28

Coomaraswamy, Ananda, 233-234, 236, 238, 268

Cornelius, Hermanus Christiaan, 36-37

Courbet, 195

Covarrubias, Michel, 62

Crawford, Joan, 158

  

Dahlan, Ahmad, 100

Dachlan, Umi, 276

Dake, Carel, 52, 218

Darsono, 100-101

Dedes, Ken, 289, 290

Deene, Van, 89

Delacrois, Eugene, 29-30

Dermawan, Agus, 310, 313

Dewantoro, Ki Hadjar, juga dikenal dengan nama Suwardi Surjaningrat, 117, 120, 141, 160, 172, 226, 301

Dewa-Ruci, 299, 302

Dewi-Sri, 278, 287

Dezentje, Ernest, 52, 149, 218

Dijk, Louis van, 54

Diponegoro, 30, 158, 257

Djaja, Agus, 137, 147-149, 162, 171-174, 176, 204, 219, 227, 236

Djaja, Otto Djajasuminta, 204, 220, 236

Djajadiningrat, Raden Hussein, 122

Djajengasmoro, 202

Djalma,

Djaja Soeminta, 148  
Djamin, Nasjah, 176  
Djojopuspito, Suwarsih, 118  
Dongen, Van, 82, 92, 143  
Dono, Heri, 7, 293, 295-300, 312, 317  
Douwes Dekker, Ernest, 99, 102, 104, 142  
Duffy, 82  
Dullah, 178-179, 186, 207, 209, 216, 218, 267, 273, 283

Effendi, 176, 204, 285-287  
Effendi, Oesman,  
Eland, Leonardus, 52  
Elliot, David, 308  
Engelhard, Nicolaus, 36  
Erawan, Nyoman, 278-280, 312, 317  
Errington, Shelley, 305, 319  
Eyck, Charles, 246-247, 261

Fanon, Frantz 10, 208  
Firdaus, 207  
Fischer, Joseph, 315  
Flintstones, 299  
Foujita, 82  
Francois, 85  
Frank, Jan Frank Niemantsverdriet, 57, 59

Ganar, Tatang, 280

Garuda,  
Gatotkaca, 156  
Gauguin, 82, 89, 245  
Gestel, Leo, 56, 82  
Glerum, 284  
Goethe,  
Gogh, Vincent van, 89, 92, 143, 245  
Graaf, De, 73  
Gris, 244  
Grundler, 130  
Gunarsa, Nyoman, 279, 315

Hagenbeek, Carel, 21  
Handrio, 262  
Hanuman, 257, 281  
Hara, Eddie, 7, 293, 295  
Hardi, 291  
Hardouin, Ernest Alfred, 45  
Harijadi, Sumomidjojo, 173, 176, 183, 186, 204, 209, 220  
Harsono, FX, 289, 293, 312, 317  
Hars, Eddie, 293  
Hartini, Lucia, 285, 287, 296  
Hatta, 105, 171, 258  
Hegel, 154  
Hendra, Hendra Gunawan, 7, 18, 173, 176, 179-180, 186, 199-200, 204, 206, 209-210, 213, 215, 220, 230, 236-237, 243, 260-261, 273, 280, 326  
Hermens, Bert, 294, 297

Hofker, Willem Gerard, 218, 284  
Holt, Claire, 11-12  
Hopman, J., 192  
Hove, Bart van, 23  
Hutagalung, Herbert, 149  
Idenburg, 74  
Imandt, Wilhelmus jean Frederic, 218  
Indrosughondo,  
Ingres, 158  
Irsam, 278  
Iskandar, Popo, 250-251, 255, 276  
Israels, Isaac, 76  
Jaarsma, Mella, 294  
Jansen, 241  
Jassin, 227  
  
Kamal, Agus, 285-287  
Kandinsky, 62, 244  
Kanjeng Sunan X, 156  
Kant, 154  
Kapur, Geeta, 308  
Karsten, 129  
Kartini, 257  
Kartono, 208  
Katamsi, R.J., 201  
Kerton, Sudjana, 254, 283  
Kinsbergen, Isodore van, 40, 69

Klee, 62, 93  
Kock, de, 30  
Koentjaraningrat, 154, 295, 301  
Kolff, 150-151  
Konijnenburg, Willem van, 59,61  
Kruseman, Cornelis, Kruyder, Herman, 22, 25, 56  
Kusnadi, 173, 180-181, 200, 203-205, 207, 209, 228-231, 238, 262, 291, 310  
Kruyder, 82  
Kussudirdjo, Bagong, 180, 278  
Lange, 45  
Lee, Man Fong, 217-218  
Lempad, I Gusti Nyoman, 64  
Ligthart, Jan,  
Linge, De, 25  
Loos-Haaxman, J.de, 58, 79, 85, 91-94, 96-97, 144, 147  
Lubis, Batara, 276-278  
Lubis, Mochtar, 193  
Lurcat, 82  
  
Mackenzie, 44  
Made, Ida Bagus, 228  
Malaka, Tan, 101  
Malik, Adam, 311, 315  
Mao Tse Tung, 216  
Mangunhusodo, Suleman, 156  
Manguusumo, Cipto, 99, 102, 104  
Mansur, Kyai Haji Mas,

Matthieu, 82, 172  
Martin, Jean-Hubert, 323-325, 327  
Mas, Ida Bagus Putu, 63  
Masereel, 82, 91  
Matisse, 19  
Mayeur, Le, 284  
Mc Evilly, Thomas, 19, 302, 305, 330  
Mc Vey, Ruth, 215  
Mead, Margaret, 62  
Mehta, Tyeb, 19  
Miro, 244  
Moojen, Piet, 72-73, 75  
Mondriaan, 244  
Montessori, 103  
Mouse, Mickey, 296  
Mughtar, But, 7, 250-251, 254-255, 276, 326  
Mulder, Niels, 299, 303  
Mulder, Ries, 199, 239-240, 254-248, 250-251, 255, 275  
Multatuli, 28  
Mulyadi, 278  
Murillo, 158  
Murray, Sarah, 305, 309-310  
Nashar, 190, 204  
N'Diaye, 19  
Neka, Suteja, 315  
Niehaus, Kasper, 90  
Nieuwenhuys, Rob, 65, 95, 252

Ngantung, Henk, 171-172, 179, 230  
Nugroho, 213  
Oeghoede, Dirk, 294, 297  
Olmenhove, Van den, nama samara P.A. Regnault, 89-90  
Ouborg, Pieter, 49, 57-60, 196  
Paku Alam III,  
Pandawa, 305  
Pane, Armijn, 109, 116, 227  
Pane, Sanusi, 107, 109-110, 114-115, 160  
Payen, Antoine Auguste Joseph, 22-25, 38  
Pekik, Djoko, 281  
Permeke, 82  
Perron, Du, 67  
Pers, Auguste van, 45, 47  
Picasso, 207, 214, 228, 244  
Pijpers, Piet, 239-241  
Pirngadi, Mas, 55, 97, 141  
Pirous, Erna Garnasih, 7, 250, 261, 266-267, 274, 276-277, 326  
Plasschaert, 89-90  
Plato, 154  
Popeye, 299  
Prajnaparamita, 289  
Poshyananda, Apinan, 17, 305  
Post,  
Prangwedono, 122  
Raffles, Sir Thomas Stamford, 35-37, 39  
Rahman, Amang, 287

Rai, Agung, 315  
Rai, Cokerde Gede, 64  
Rama, 281  
Ramdas, Anil, 320  
Rahwana, 281  
Rees, Otto van, 246  
Regnault, Pierre Alexandre, 50, 81-94, 96, 160, 163  
Reinwardt, Casparus, 23-24, 32, 37-38  
Rembrandt, 70-71, 158, 207  
Resink, G, 130  
Resobowo, Basuki, 173, 176-177, 182-183, 204, 209, 215, 230, 237  
Reuvens, 38, 44  
Ritter, W.L., 146-147  
Roell, 94  
Rombout, Jan, 23  
Rossum du Chattel, F.van, 55  
Roth, Moira, 319  
Rouffaer, G., 42-43  
Rousseau, 62, 89-90  
Rubin, William, 320, 324  
Rudana, 315  
Rusli, 176, 204, 254, 279  
Sabana, Setiawan, 276  
Sadali, Ahmad, 7, 230, 251, 253-255, 260, 274-276, 326  
Saher, E.von, 42  
Said Edward, 9, 133  
Saidjah, 28

Saksen-Coburg, 28  
Saleh, Raden Sjarief Bustaman, 22-32, 48, 55, 156, 158, 192, 229  
Sankara,  
Santee Landweer, 92  
Saraswati, 139  
Sasmojo, 147  
Susmojo, Raden, 96  
Sayers, Charles, 52, 218  
Schelfhout, Andreas, 25  
Schrieke, B., 121  
Schwarz, 72  
Semaun, 100  
Sholihin, 228  
Sidharta, Gregorius, 7, 261-267, 274, 277, 326  
Sidik, Fadjar, 276-277  
Sieburgh, Hubertus Nicolaas, 22-23, 39-40  
Sindudarmo, 140  
Sinta, 281  
Situmorang, Sitor, 250, 253  
Sjahrir, 105  
Sluyters, Jan, 56, 82  
Smet, De, 82  
Smit, Ari (Adrianus) Wilhelmus, 218  
Sneevliet, 100  
Snel, Han, 218  
Sobrat, Anak Agung Gede, 65-66  
Soekarman, Sulebar, 304, 315, 319

Soelastri,  
Soeminta, Djaja, 148  
Soepadmo, Soedarso, 310, 313, 319  
Soewarjono, Dan, 203, 206-208  
Sonnega, Auke Cornelis, 218  
Sosroadimenggolo, Kyai Adipati, 24  
Sotheby, 284  
Soutine, 82  
Spanjaard, Helena, 319  
Spies, Walter, 49-50, 61-64, 66, 131-132  
Srihadi, Farida, 276  
Srihadi, Sudarsono, 7, 176, 251, 254-255, 274-276, 326  
Stam en Weyns,  
Steenderen, Van,  
Stortenbeker, 22  
Stutterheim, 130  
Sudarisman, 285, 287  
Sudarmadji, 290-291, 310  
Sudarso, 180, 204, 206, 209, 240, 261  
Sudiardjo, 149  
Sudibio, 176, 287  
Sudirohusodo, Mas Ngabehi Wahidin, 53  
Sudjojono, Sindudarsono, 7, 10, 18, 58, 96, 135, 137, 139-152, 154-155, 157-163, 170-178, 182-184, 186-192, 194-197, 199, 204, 207, 209-211, 214, 220, 236-238, 260, 267, 273, 280-281, 283, 290, 295-296, 301, 325-326  
Sudjoko, 15, 254, 267, 309  
Sue, 28  
Sugianto, Wardoyo, 285

Sugito, Iwan, 285-287

Suharto, Presiden, 220, 223, 256, 280, 327

Sukarno, Presiden, 6, 104-106, 170-172, 175-177, 186, 195-196, 209, 216-222, 229, 236-237, 255-256, 258, 280, 311, 326

Sukarsih, Raden Ajeng, 156

Sukarman, Sulebar, 295, 299

Sukawati, Cokorde Gede Agung, 64

Sukawati, Cokorde Gede Rake, 62, 64

Sukirno, 149

Sukito, Wiratmo, 222

Sumardja, Jacob, 270-271-272

Sumardja, Sjafei, 248

Sumardjo, Trisno, 170, 175, 182, 186-190, 196-197, 203-205, 208, 222, 225, 227, 232, 239, 249-250, 253, 272, 296, 301

Sumitro, Raden Mas, 149, 176

Sunaryo, 274, 276

Sunarsa, Emiria, 149, 171-173

Sunindyo, 175

Supangkat, Jimmy, 14, 289, 291, 310, 313-314

Supono, 287

Supria, Dede Eri, 292

Suradji, 175

Suriosubandrio, Subanto, 173

Suriosubroto, Abdullah, 53, 97, 156-157, 163, 218

Suromo, 175, 204

Surono, Raden Mas, 149, 176

Surjaningrat, Suwardi, juga dikenal dengan nama Ki Hadjar Dewantoro, 99, 102-104, 107

Sutanto, 276  
Sutomo, Raden, 99, 107, 120  
Suwandi, 172  
Tagore, Rabindranath, 233-234, 236, 238  
Teillers, 125-126  
Thamrin, 106  
Tietz, E., 72  
Togog, Ida Bagus, 228  
Toorop, Charles, 56  
Toot, Johan, 153  
Trubus, Sudarsono, 173, 176, 190, 204, 209, 215, 261  
Tutur, S., 149  
Utrillo, 82  
Vandenberg, Diana, 285  
Van Eyck, Jan, 291  
Vasarely, Victor, 276  
Vernet, Horace, 28, 30  
Versteeg,  
Veth, Cornelis, 90  
Villon, Francois, 250  
Virginie, Virginie Regnault,  
Wahdi, 218  
Wakidi, 54-55, 97, 218  
Wianta, I Made, 278-279  
Wibowo, Herri, 285  
Widayat, H., 206, 208, 261-262, 276-279, 293  
Wiegman, M., 56

Wiegman, P., 56, 82  
Wilkens, Resink-Wilkens, 124  
Willem I, Raja, 27, 37  
Willem, II, Raja, 30, 73  
Willem III, Raja, 23, 29-30, 57  
Wilsen, Frans Carel, 40  
Winkelman, 31  
Wright, Astri, 12-13, 310, 319  
Yahya, Amri, 278  
Yazaki, Chioyoji, 142  
Yudhokusumo, Kartono, 148, 172-173, 176, 230  
Yudhokusumo, Marsudi, 140  
Yudoseputro, Wiyoso, 270-272  
Yuliman, Sanento, 15, 262, 268, 270-272, 291, 309  
Zadkine, 82  
Zaini, 173, 176, 190, 204  
Zanzibar, Abdoel, 72  
Zeylemaker, Jack, 239

## CITA-CITA SENI LUKIS INDONESIA MODERN 1990-1995



Istilah "Seni lukis Indonesia" di dunia Barat memunculkan berbagai asosiasi stereotip tertentu. Terutama di Belanda, "Seni lukis Indonesia" dengan cepat dihubungkan dengan seni lukis batik Yogyakarta yang ditujukan untuk para wisatawan atau dengan seni lukis populer Bali yang berasal dari Desa Ubud. Selain itu istilah "Seni lukis Indonesia" diasosiasikan dengan berbagai hal yang berbalut romantisme dan eksotisme dari masa kolonial. Dengan ini Hindia Belanda digambarkan dengan gunung-gunung berapi yang menjulang tinggi dan selalu tertutup kabut, hamparan sawah-sawah yang menghijau, pohon-pohon kelapa yang melambai-lambai dan para gadis Bali yang murah senyum.

Dalam hal ini di Indonesia sebenarnya terdapat sebuah bentuk seni lukis modern yang harus ditempatkan di dalam kader perkembangan internasional di bidang seni modern. Perkembangan seni lukis Indonesia modern ini terjadi di dalam konteks intelektual, kota-kota dan bergantung kepada hasil yang dicapai oleh nasionalisme yang sedang mengalami kebangkitan. Berbeda dengan seni Indonesia untuk kepentingan pariwisata dan seni kolonial maka bentuk seni lukis Indonesia modern ini sangat tidak dikenal di dunia Barat.



PENERBIT OMBAK

Perumahan Nogotirto III, Jl. Progo B-15, Yogyakarta 55599  
Tlp. 085105019945 / 082221483637; Fax. (0274) 620606  
e-mail: redaksiombak@yahoo.co.id

www.penerbitombak.com  Penerbit OmbakTiga



ISBN 602-258-488-4

